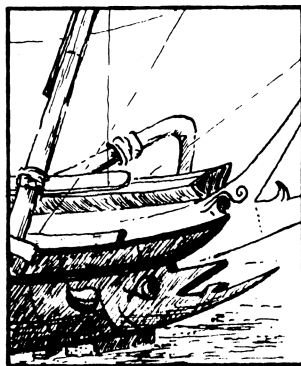
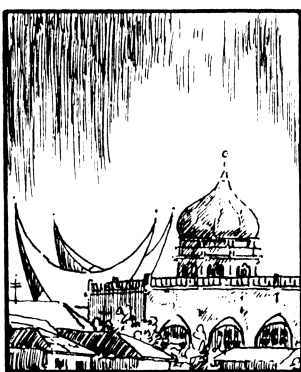
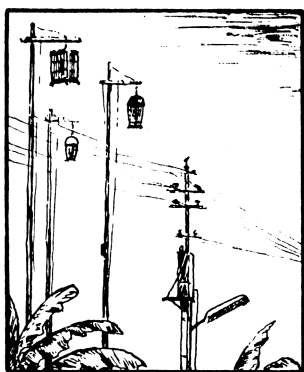


DIG - MAGAZIN

Mitteilungen der
Deutsch-Indonesischen Gesellschaft e.V. Köln

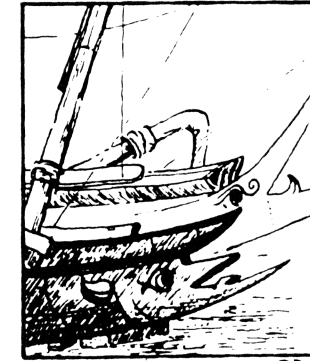
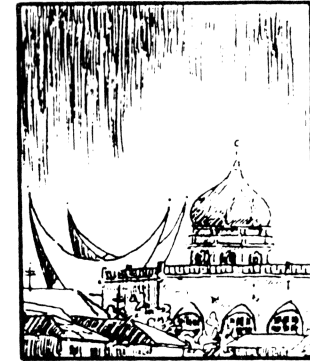
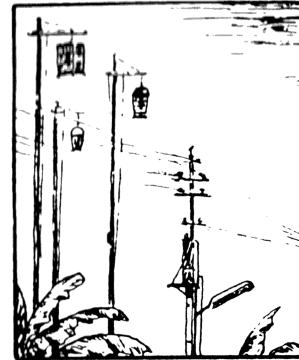


P.B.

1 / 93

DIG - MAGAZIN

Mitteilungen der
Deutsch-Indonesischen Gesellschaft e.V. Köln



1 / 93

Herausgeber:

Deutsch-Indonesische Gesellschaft e.V. Köln

Redaktion:

Helga Blazy (v.i.S.d.P.), Hiltrud Cordes; Anschrift: Redaktion DIG-Magazin c/o Helga Blazy, Hermann-Pflaume-Str. 39, 5000 Köln 41, Telefon (0221) 497 11 91, Telefax (0221) 497 36 25. Einsendungen von Beiträgen werden an diese Anschrift erbeten (Texte möglichst auf Diskette, MS DOS / Word 5, unformatiert, Fußnoten am Textende).

Herstellung:

Horlemann-Verlag, Lohfelder Straße 14, 5340 Bad Honnef

Nachdruck und Vervielfältigung

Nachdrucke, auch auszugsweise, sind mit Quellenangabe erlaubt. Wir bitten um ein Belegexemplar.

Bezugsbedingungen

Das Magazin erscheint dreimal im Jahr. Einzelpreis: DM 10,-, Abonnement: DM 25,- zuzüglich DM 5,- Versandkosten.

Anzeigen

Preisliste auf Anfrage

Titelbild

Peter Berkenkopf

Inhalt Heft 1 / 93

Wir über uns:

- | | |
|---|---|
| | <i>Karl Mertes:</i> Die Wissenschaftlich-Kulturellen Indonesientage |
| 6 | vom 5. bis 7. November 1992 in Jena |
| 8 | DIG-Anzeige gegen Ausländerfeindlichkeit |

Hauptartikel:

- | | |
|----|--|
| | <i>Lena Simanjuntak:</i> langitku - rumahku 'mein Himmel - mein Haus'. |
| 9 | Zur Situation des indonesischen Kinos |
| | <i>Rüdiger Siebert:</i> Wenn Schatten lebendig werden. |
| 12 | Puppen, Schemen und viele Kinder im wayang-Museum von Jakarta |
| 17 | <i>Thomas Zschocke:</i> Bildergeschichten in Stein |
| 21 | <i>Lydia Kieven:</i> Das vermarktete Erbe - Tempel in Zentral-Java |
| | <i>Achim Sibeth:</i> Quellenkritische Betrachtungen zum |
| 25 | Maskenkult der Batak in Nordsumatra |

Report:

- | | |
|----|--|
| | <i>Yanti Mirdayanti Zschocke:</i> Deutschland - Ein Wintermärchen. |
| 35 | Eine Indonesierin zu Besuch in Deutschland |
| 39 | <i>Susanne Kröber:</i> Ein Jahr in Solo |
| 45 | <i>Astrid Rokossa:</i> Textilien aus Sumba - Verkleidete Kommunikation |

Bücher:

- | | |
|-----|--|
| | „Kulturelles Spiel und gespielte Kultur – |
| 1/2 | Bewegungsspiel als Dramatisierung des Lebens“ von <i>Eike Jost</i> |
| | „Das Bild des Kindes in der modernen indonesischen |
| 1/4 | Literatur“ von <i>Helga Blazy</i> |

- 60 „Wayang Beber. Das wiederentdeckte Bildrollen-Drama
Zentral-Javas“ von Mally Kant-Achilles
- 62 „Indonesia Travel Guides“ von Periplus Edition
- 66 „Le moment sino-malais de la littérature indonésienne“
von Claudine Salmon
- 68 „In Fesseln“ (Belunggu) von Armijn Pané

- 71 **Info**
- 80 **Terminkalender**
- 83 **Leserbriefe**

Editorial

Liebe Mitglieder und Freunde,

vermutlich haben Sie an der letzten Ausgabe des DIG-Magazins einige kleine Veränderungen und leider auch Pannen bemerkt, die mit der Umstellung auf unsere neue Druckerei zusammenhängen: neben dem verspäteten Erscheinen fiel der letzte Teil des Heftes mit zwei Buchbesprechungen und dem Info-Teil diesen Umstellungs-Problemen zum Opfer. Die ausgelassenen Rezensionen werden in dieser Ausgabe des Magazins nachgeholt. Auch stammte das Titelbild nicht – wie im Umschlag zu lesen war – von Friedrich Münch, dessen Illustration der Schattenspielerin Ni Wayan Nondri auf Seite 5 zu sehen war, sondern von unserem bewährten Zeichner Peter Berkenkopf. Wir bitten, dies zu entschuldigen.

In der Fortsetzung des Schwerpunkt-Themas „Kunst und Kultur“, dem bereits das letzte DIG-Magazin gewidmet war, haben wir Beiträge zu so unterschiedlichen Bereichen wie „Kino“, „Wayang“, „Webkunst“ und „Tempelbauten“ zusammengestellt. Achim Sibeth, Leiter der Indonesienabteilung am Museum für Völkerkunde in Frankfurt, steuert eine aufschlußreiche Quellenanalyse zu der Frage bei, wie die Batak-Völker Nord-Sumatras eigentlich zu dem sich hartnäckig behauptenden Image der „grausamen Menschenfresser“ gekommen sein könnten.

Zwei junge Frauen, die Indonesierin Yanti Mirdayanti Zschocke und die Deutsche Susanne Kröber, reisen jeweils in das ihnen fremde Land: die Indonesierin für einen ersten kurzen Besuch nach Deutschland, die Deutsche für einen einjährigen Studienaufenthalt nach Solo, Zentral-Java. Zwei unterschiedliche Perspektiven, die hier nebeneinanderstehen und im Erkennen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen beiden Ländern doch auch zu einigen ähnlichen Schlußfolgerungen gelangen.

Als Schwerpunktthema des nächsten Heftes haben wir das deutsche Indonesien-Bild gewählt – also die Ansichten und Erfahrungen von Deutschen in und über Indonesien. Sicher können gerade zu diesem Thema viele unserer Leser interessante Artikel beisteuern! Redaktionsschluß ist der 31. Mai.

Ihre Redaktion DIG-Magazin

im April 1993

Die wissenschaftlich-kulturellen Indonesientage vom 5. bis 7. November 1992 in Jena

Der vor zwei Jahren in Jena gegründete Förderverein Ernst-Haeckel-Haus und die 1950 in Köln ins Leben gerufene Deutsch-Indonesische Gesellschaft e.V. haben es gewagt: vor dem Hintergrund gemeinsamer Interessen ist in der ersten November-Woche eine eindrucksvolle Gemeinschaftsveranstaltung geplant und erfolgreich durchgeführt worden.

Das renommierte und traditionsreiche Ernst-Haeckel-Haus in der Berggasse ist seit Jahrzehnten Hort und Treffpunkt der Freunde des bekannten Jenenser Naturwissenschaftlers, der sich u.a. mit Reiseberichten und Forschungsarbeiten zu – seinerzeit – Inseln, was das heutige Indonesien ist, hervorgerufen hat. Und in eben diesem Teilbereich der umfangreichen Haeckel'schen Arbeiten liegt der Berührungspunkt mit der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft. Vor 42 Jahren ist aus dem Kreis Kölner Hochschullehrer die Idee zur Gründung der DIG gekommen, noch bevor es diplomatische Beziehungen zwischen beiden Ländern gab. Seit dieser Zeit bemüht sich die DIG mit einer breiten Palette von Veranstaltungen unterschiedlichster Art, vor allem im Köln-Bonner Raum das Interesse an Indonesien zu wecken oder wachzuhalten.

Vor einigen Monaten kam aufgrund privater Kontakte der Gedanke auf, doch einmal eine gemeinsame Veranstaltung zwischen Jena und Köln zu organisieren – d.h. sowohl zwischen der Friedrich-Schiller Universität und der Universität zu Köln einerseits, als auch zwischen dem Haeckel-Verein und der DIG andererseits. Rasch ließ sich auch der Botschafter der Republik Indonesien dazu bewegen, an der Veranstaltung teilzunehmen. Es wurde ins Auge gefasst, Fachvorträge und ein ansprechendes Rahmenprogramm vorzubereiten. Die Federführung für die Vorbereitung und Durchführung übernahm Dozentin Dr. Renate Carstens vom Bereich für Orientalische Sprachwissenschaft – Indonesistik; durch ihre Mitwirkung wurde deutlich, daß an der FSU neben der naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Indonesien im Umfeld der Haeckel-Haus-Aktivitäten eben auch die Geisteswissenschaften ein Betätigungsfeld im malaiisch-indonesischen Raum haben.

Von Seiten des Fördervereins des Haeckel-Hauses und der DIG reisten eine Reihe von Gästen aus der ganzen BRD an: Eröffnet wurde die Veranstaltung am 5. November mit Empfängen bei Seiner Magnifizenz Rektor Prof. Dr. Schmutzer sowie beim Oberbürgermeister Dr. Röhlinger; Seine Exzellenz, der Botschafter der Republik Indonesien, Dr. H. Djalal hielt einen Einführungsvortrag über die Indonesisch-Deutschen Beziehungen. Der Nachmittag des ersten Tages war einer Betriebsbesichtigung bei Jenaoptik vorbehalten. Der 6. November stand unter dem Vorzeichen einer Reihe von

Referaten in den Räumen des Ernst-Haeckel-Hauses, begleitet von einer Ausstellungseröffnung. Nachmittags folgte eine Besichtigung der Carl Zeiss Jena Werke. Und am Abend fand eine kulturelle Veranstaltung im Paradies-Café statt: An einen Lichtbildervortrag über die Batak aus Nord-Sumatra – unterstützt durch traditionelle Tänze – schloß sich ein Konzert der Bremer Gamelan-Gruppe an. Am Samstag schließlich wurde die Tagung durch eine Stadtführung in Jena und eine Exkursion nach Rudolstadt abgeschlossen.

Das Fazit? Für mich selbst, den aus Köln angereisten DIG-Vertreter, der übrigens zum erstenmal in Jena gewesen ist, waren die Begegnung und der Austausch von einmaligem Wert! Fand doch aus Anlaß dieser „Wissenschaftlich-Kulturellen Indonesientage“ wohl erstmals ein offizielles Treffen zwischen den beiden traditionsreichen Hochschulen nach der Vereinigung statt; weiterhin begegneten sich „Indonesienfreunde“ aus sehr verschiedenen Disziplinen und unterschiedlichen Vereinen, und letztlich war es auch ein aufschlußreiches Kennenlernen einer interessanten Stadt und Region – für die Westdeutschen zumindest. Die Gastfreundschaft, die erfolgreiche Organisation und das bemerkenswerte Rahmenprogramm trugen dazu bei, daß wir neugierig und zugleich zufrieden am Wochenende wieder zurückreisten.

Einen umfangreichen Artikel widmete denn auch die Jenaer Universitätszeitung „Alma Mater Jenensis“ den Indonesientagen und zitierte den DIG-Vizepräsidenten Prof. Dr. Johann Ludwig Atrops, der in seinem Grußwort ausführte: „Abschließend kann ich feststellen, daß, wenn der indonesische Botschafter als einer der wichtigen, einflußreichen Bonner Diplomaten drei Tage lang am Gesamtprogramm mit wachsendem Interesse teilgenommen hat, dies die wissenschaftlich-kulturelle Qualität der von ihnen mit Konsequenz organisierten Indonesientage bestätigt.“

Erwähnt wurde die Veranstaltung auch in dem von der indonesischen Botschaft herausgegebenen „Indonesien Echo“, und schließlich richtete der Botschafter selbst ein Dankes-Schreiben an die DIG Köln, in dem es heißt: „I view the German-Indonesian Society's role to be very positive in this case in actively promoting understanding between the German and Indonesian peoples. The Gamelan orchestra of the Bremen Museum, along with the Batak dance and explanations from the DIG Cologne, represent a valuable contribution to the activities of the Indonesian Embassy in Bonn in spreading information and Indonesian culture among the German people. I wish that all German-Indonesian societies in Germany would become involved in these kinds of activities. Once again, I want to assure you of our profound gratitude.“

Zukünftige Zusammenarbeit zwischen den Beteiligten ist natürlich ins Auge gefaßt worden – was daraus wird, bleibt abzuwarten. Ein solider Grundstein für eine ertragreiche Kooperation ist in jedem Fall schon einmal gelegt worden.

Anzeige gegen Ausländerfeindlichkeit

Im vergangenen November hat sich die DIG Köln spontan einer Idee der „Deutsch-Ägyptischen Gesellschaft“ angeschlossen, im Kölner Stadt-Anzeiger ein Inserat gegen Ausländerfeindlichkeit zu veröffentlichen. Die Anzeige wurde in der Wochenendausgabe vom 28./29.11.92 gedruckt:

Freiheit und Menschenwürde sind unteilbar!

Zutiefst beschämt und empört protestieren wir gegen die sinnlose Gewalt, die das Leben ausländischer Mitbürger ausgelöscht hat.

Es kann angesichts des Terrors von rechts keine schweigende Mehrheit mehr geben. Unser Land darf nicht durch Haß und Gewalt gegenüber Fremden zugrunde gerichtet werden!

Deutsch-Ägyptische Gesellschaft Köln e. V.:

Dr. Maria-Theresia Derchain

Dr. Erich Jansen

Deutsch-Indonesische Gesellschaft e. V., Köln

Karl Mertes

Prof. Dr. Joachim Wiesner

P.O.P. Initiativgruppe griechischer Kultur in der BRD, Sitz Köln:

Prof. Dr. Hans Eideneier

Janna Pitoki

Langitku – rumahku 'Mein Himmel – mein Haus'

Zur Situation des indonesischen Kinos

Slamet Raharjo, einer der bekanntesten indonesischen Filmregisseure, ist in letzter Zeit viel im Gespräch wegen seines Films „Langitku – Rumahku“ (Mein Himmel – mein Haus), der in Cannes und Berlin Filmpreise gewann, aber in Indonesien nur zwei Tage in den Kinos lief, bevor er aus dem Verleih gezogen wurde. Die Geschichte des Films erzählt von Obdachlosen in Jakarta. Als Grund wurde damals angegeben, der Film sei nicht erfolgreich, es seien keine Zuschauer gekommen. Slamet Raharjo protestierte dagegen und argumentierte, für die Absetzung sei nicht der angeblich mangelhafte Erfolg des Films ausschlaggebend, sondern ein undurchschaubares Spiel der Verleiher hinter den Kulissen. Er zog schließlich vor Gericht – und verlor in erster Instanz. Slamet gibt aber nicht auf, er klagt weiter – und wartet.

Ende September 92 hatte die bekannte indonesische Schauspielerin Rima Melati in Rotterdam zu einem Abendessen eingeladen. Aus Anlaß der PHOTOKINA in Köln und des Südostasiatischen-Filmfestivals in Amsterdam kam es hier durch Zufall zu einem Zusammentreffen indonesischer Filmleute: So beispielsweise der bekanntesten Regisseure, wie Teguh Karya, Ami Priyono und eben Slamet Raharjo; sowie von Experimentalfilmern und Dozenten der Filmakademie, Kameramännern, Produzenten und auch Vertretern des Informationsministeriums. Einer der Filmdozenten war Ingenieur Sumartono, der zu den Männern der ersten Stunden beim staatlichen Hörfunk RRI und später beim Fernsehen TVRI gehört.

Dieses Treffen von Leuten aus der Welt des Films war interessant und besonders lebendig, weil es aus allen möglichen Bereichen viel zu erzählen gab – von früher, von jetzt und von der Hoffnung auf die Zukunft. Seit etwa zehn Jahren steckt der indonesische Film in einer anhaltenden Krise. Sein Gesicht ist geprägt von Sexstreifen, Brutalo-Filmen à la Rambo und billigen Unterhaltungsschnulzen. Träume werden vermarktet, sozialkritische Auseinandersetzungen finden auf der Leinwand kaum statt. Es gibt zwar auch Regisseure – unter anderem die oben Genannten – die versuchen, als Idealisten qualitativ gute Filme zu machen, indem sie Themen aufgreifen, die die Lebensrealität der Indonesier zeigen. Aber sie kommen sich vor wie Fische auf dem Trockenen. Solange sie ihre Ideen, Vorstellungen und Phantasien noch für die Leinwand im eigenen Kopf entwickeln können, sind sie frei. Sobald sie aber diese Ideen auf die Kinoschirmwand bringen wollen, müssen sie sich mit der Realität des Films in Indonesien

auseinandersetzen: Nicht nur, daß sie einen guten Film machen wollen, nein, sie müssen auch mit der Zensur rechnen, mit dem Verleiher-System, mit dem Geschmack der Produzenten, mit dem Interesse der Zuschauer, aber auch noch mit der Konkurrenz der ausländischen Filme aus den USA, Hongkong, Indien, die den indonesischen Filmmarkt überschwemmen.

Idealerweise sollten Produzenten mit den Drehbuchautoren, den Regisseuren und den Schauspielern eine gute Kooperation suchen, um einen erfolgreichen Film herzustellen. In Indonesien läuft das aber nicht so: Die Drehbuchautoren sind für die meisten Produzenten nicht mehr als Schreiberlinge; das führt manchmal dazu, daß während der Dreharbeiten der Produzent einzelne Szenen ändert, ohne daß er Rücksprache mit den Autoren nimmt. Ähnlich geht es bei der Auswahl der Schauspieler zu. Immer wieder gibt es Streitigkeiten mit den Regisseuren, wenn die Produzenten oder auch die Verleiher ihren Star durchsetzen wollen, in der Hoffnung auf einen Kassenerfolg; obwohl die Regisseure Charaktere auswählen, die zum Stoff passen. Da es nur wenige Produzenten und Verleiher gibt, haben sie eine große Macht. Das ist deshalb fatal, weil sich engagierte Filmemacher in direkter Abhängigkeit von den reinen Marktgesetzen sehen – und der qualitative oder auch alternative Film keine Chance hat. Der Geschmack der Produzenten und des Publikums scheint ausschlaggebend zu sein – doch wer bestimmt den Geschmack der Zuschauer, wenn sie keine Wahl zwischen den Kassenschlagern und sozialkritischen Filmen haben? Läßt sich so die Identität eines Filmlandes oder ein nationales Kino entwickeln, wenn nur die Anzahl der verkauften Tickets maßgeblich für Filmpolitik ist?

Gewiß gibt es auch Filmproduzenten, die einen anderen Ansatz verfolgen. Im Verlauf des Abendessens berichtete einer von seinen Schwierigkeiten, finanziellen Erfolg und Idealismus unter einen Hut zu bringen. Einerseits fühlt er sich mitverantwortlich, den indonesischen Film zu fördern, andererseits kann er aber nicht fortlaufend Geld in ungewisse Projekte stecken. Sein Ausweg: Er bemüht sich um Produktionen der Werbeindustrie, um die Gewinne in idealistisch motivierte Filme zu investieren. Außerdem will er Geräte und Studios vermitteln, damit dafür nicht noch Kosten entstehen.

Zur Rolle der Produzenten stellte der Filmkritiker Salim Said fest, daß sie in der Geschichte des indonesischen Films die entscheidenden Personen sind. Die Filmemacher haben nur die Wahl zwischen Annahme oder Ablehnung der Bedingungen, die der Produzent stellt. Es gibt zwar manchmal Kompromisse, deren Ergebnis aber immer zugunsten des Produzenten ausgehen.

Auch wenn die Lage des indonesischen Films – auch im internationalen Vergleich – wenig Anlaß zur Freude gibt, herrschte beim Treffen der Filmleute im September doch eine optimistische Stimmung. „Obwohl ich bei Gericht verloren habe, nutze ich die Chance, weiter zu klagen“, sagte Slamet Raharjo. Selbst wenn er auch in letzter Instanz verlieren sollte – so hat er doch schon jetzt Filmgeschichte gemacht, weil er überhaupt diesen Weg eingeschlagen hat.

Teguh Karya vertraut auf die Wurzeln des indonesischen Films und hofft, daß sich

vor dem Hintergrund der immerhin 70jährigen Historie weiterhin ein qualitativ anspruchsvolles Kino entwickeln läßt. Pak Sumartono erzählte von früher, als Film und Radio eine Rolle im Unabhängigkeitskampf spielten und zur Identität der jungen Nation beitrugen. Heute sei aber der Kampf um den Markt ausschlaggebend. Mit dieser veränderten Lage müsse man sich kritisch auseinandersetzen.

Wenn Schatten lebendig werden.

Puppen, Schemen und viele Kinder im wayang-Museum von Jakarta

Kinder werden zur Last. Sichtbar! Ich zähle nach. Die Mutter trägt sechzehn, der Vater sogar vierzig der lieben Kleinen. Munter und hungrig schauen sie aus Körben hervor. Der Nachwuchs purzelt über den Rand der Behältnisse, dem Topf der Märchen gleich, aus dem Brei brodeln und wabern und quillt. Unaufhaltsam! Das fruchtbare Paar unter vielköpfiger Bürde wirkt wie ein Zerrbild der Überbevölkerung. So sollten die beiden Schattenspielfiguren aus gestanztem Büffelleder wohl auch verstanden werden, als mit ihnen Mitte der sechziger Jahre in javanischen Dörfern für das staatliche Programm der Familienplanung geworben wurde. Wir entdecken die abschreckende Großfamilie in einem der originellsten Museen Indonesiens: im wayang-Museum von Jakarta, einer der wichtigsten Sammlungen der Welt zu diesem Thema.

Wayang bedeutet Schatten; und das Schattenspiel ist das symbolträchtigste aller indonesischen, genauer: aller javanisch-balinesischen Besonderheiten. Wayang ist in Ursprung und Bedeutung eine kultische Handlung. Bereits um 1000 n. Chr. war die Beschwörung der Schatten mittels Figuren weit verbreitet. Kaum sonst auf der Erde sind kultische Kunst und kunstvoller Kult so weit zurückreichend in dauerhafter Folge bis in die Gegenwart hinein gepflegt worden wie beim wayang in Südostasien. Indiens Einflüsse wurden Teil der Schatten; den Islam nahmen sie auf; das Christentum fand sich darin wieder. Davon erzählt das Museum im ältesten Teil Jakartas, das zu kolonialer Epoche einmal Batavia hieß. Bevor der Besucher des südostasiatischen Inselreichs eine wayang-Aufführung mit allem Zauber unmittelbar erlebt, bietet das Museum einen vortrefflichen Einblick in die Welt der Schatten und ihrer vielfältigen Formen und Gestalten.

Die indonesische Spielweise kennt vor allem zwei Puppenvariationen: Zum einen die aus Büffelleder geschnittenen und mit feinsten Verzierungen versehenen Figuren für das eigentliche Schattenspiel *wayang kulit*, zum anderen die aus Holz geschnitzten Puppen, die von über der Bühne liegenden Bananenstämmen mit Holzstäbchen geführt werden, *wayang golek* genannt. Es ist Volkskunst im wahrsten Sinne. Eine *golek*-Figur beweist ebenso das ästhetische Empfinden des Holzschnitzers wie seine Fingerfertigkeit im Gebrauch der Messer. Die Kleidung der Puppen wird aus Batikstoffen geschneidert, die das Ergebnis einer hochentwickelten Textiltechnik sind. Die *kulit*-Figuren geben Zeugnis von der altüberlieferten Fertigkeit, aus derbem Leder hauchdün-



Wayang-Kulit Figur aus Yogyakarta „Sang Hyang Bayu“ (Gott des Windes)

ne und gleichwohl solide Gebilde zu gestalten, die von gebogenem Büffelhorn oder Bambus gestützt werden. Zum stilisiert geformten Material gesellt sich die menschliche Stimme, deren Sprache beim *dalang*, dem Spielmeister, und dem Gesang des Chores nach strengen Regeln ausgebildet wird. Zusammen mit dem *gamelan*, dem vielstimmigen Orchester, ist das Indonesiens Leistung auf dem Gebiet der Musik der Welt.

Die ursprünglichen Handlungen reichen in die altjavanische Mythologie zurück, da die Menschen als Geschenk des Himmels die Kenntnis des Reisanbaus und damit den Wesensgehalt ihrer Kultur erhielten. Mit dem indischen Einfluß kamen die großen Epen Ramayana und Mahabharata, die so nachhaltig von den Schatten Javas und Balis aufgesogen wurden. Die Namen der Helden und Verdammten, die mal göttliche, mal menschliche, mal dämonische Züge tragen, gehören zum geistigen Allgemeingut, ihre Charaktereigenschaften kennt jedermann, sie sind Vorbild oder Abschreckung, erstrebenswertes Ideal oder Inbegriff der Verachtung.

Die fünf Pandawa-Brüder aus dem Mahabharata-Zyklus bieten die volkstümlichsten Typen zur Identifikation. Verwandt mit den 99 Korawa-Brüdern und deren Schwester kämpften sie um die Vorherrschaft, das Prinzip des Guten verkörpernd, das stets von den Widersachern gefährdet und unauflöslich damit verbunden ist: das eine

existiert aus der Gegensätzlichkeit zum anderen. Yudistira heißt der älteste der Pandawa-Brüder, die Verkörperung des javanischen Ideals, das das Wort *(h)alus* benennt: geduldig sein, höflich, selbstbeherrscht, ausgeglichen in sich ruhend, friedlich, feinsinnig der Harmonie verpflichtet, das Gegenteil dessen, was javanische Art als *kasar* bezeichnet, als grob, häßlich, direkt, aufbrausend, laut. Doch sogar Yudistiras Vollkommenheit wird von einer Leidenschaft getrübt: Er ist dem Würfelspiel verfallen, was den immer wieder neu zu bestehenden Konflikt mit den Korawas auslöst. Bei genauerem Hinsehen haben die positiven Helden alle auch ein paar schwarze Flecken, was menschliches Sich-Wiedererkennen erleichtert. Birma ist der zweite der Pandawa-Brüder, Ausdruck von Kraft und Stärke, ja Draufgängertum, das er in einer populären Mischung von rauh-aber-herzlich zum Vorteil seiner Sippe einzusetzen versteht; mal *(h)alus*, mal *kasar*. Dann Arjuna, der dritte im Pandawa-Bunde; Liebling der Frauen, zur meditativen Versenkung ebenso fähig wie zu leiblicher Leidenschaft, sanftmütig und hochgelehrt, einer, der sich allen Erwartungen entsprechend zu benehmen weiß. In zahlreichen *Lakons* tritt er auf, auch in solchen, die sich nicht auf das Mahabharata beziehen. Schließlich die Zwillinge Nakula und Sadewa, die jüngsten der Pandawas, in ihrem Charakter weniger ausgeprägt als die drei älteren Brüder, doch in ihrer vornehmen Gesinnung dem Arjuna besonders nahe.

Sich mit Wayang-Helden zu vergleichen und eigenes Tun in Wayang –Vergleichen wiederzugeben hat eine lange Tradition. Aus den Aufzeichnungen, die beispielsweise Diponegoro hinterlassen hat, geht seine Vorliebe für Arjuna hervor. Was der Fürst im Exil nach dem gescheiterten Java-Krieg im 19. Jahrhundert geschrieben hat, kündigt von seiner engen Bindung zur Wayang-Welt, aus der er Begriffe, Werte, Parallelen für die eigenen Entscheidungen in einer ganz bestimmten historischen Situation bezog und den von ihm geführten Kampf gleichsetzte mit dem der Pandawa-Brüder gegen die Korawa-Sippe.

Es gibt Hunderte von Figuren, ganze Herrschergeschlechter, klare verwandtschaftliche Beziehungen und verschiedene Formen und Farben für denselben Protagonisten, um wechselnde Stimmungen und Situationen auszudrücken. Alle nehmen einen fest bestimmten Platz im Ablauf eines Wayang ein. Der Dalang wird auch daran gemessen, ob er die altüberlieferten Geschichten so auf die Leinwand bringt, wie sie seit Generationen allen vertraut sind.

Das Museum vermittelt eine Ahnung von diesen Wundern. Mythisches und Wirkliches, Vergangenes und Gegenwärtiges verschmelzen während einer langen Aufführungsnacht zu einer Botschaft, deren letzte Tiefen den Europäern verschlossen bleiben. Die Farben fließen. Die Konturen sind unscharf. Indonesien lebt im Schattenspiel, dessen Interpretation stets mehr Möglichkeiten offen läßt als Schwarz oder Weiß, Ja oder Nein, Links oder Rechts, Hinten oder Vorn. Es scheint, als habe jeder Schatten einen neuen Schatten.

Westliche Autoren haben immer wieder versucht, die Wayang-Welt in ein Schema zu bringen und das Wertesystem nicht-asiatischen Augen tabellarisch sichtbar zu ma-

chen. Es sind aner kennswerte Ansätze, aber letztendlich gleichen sie dem Bemühen, die Schatten mit Händen greifen, be-greifen zu wollen. Selbstverständlich waren auch europäische Dichter und Denker immer wieder von den Schatten und deren Symbolgehalt begeistert. Adelbert von Chamisso hat mit seinem Buch Peter Schlemihls wundersame Geschichte im 19. Jahrhundert den populärsten Beitrag zu diesem Thema geleistet. Sein Held verkauft seinen Schatten und wird alles andere als glücklich nach diesem Verlust. Der Schatten ist untrennbarer Bestandteil des Menschen, sein zweites Ich. Doch über solche literarischen Beiträge hinaus ist der Schatten in Europa nirgends in einer Kunstform gestaltet worden, die sich mit dem Wayang Südostasiens vergleichen ließe. Bezeichnenderweise wurde nicht der Schatten zum epochalen Mittel der Unterhaltung und ästhetisch-bildnerischen Aussage stilisiert, sondern das Licht, das Lichtspiel, spricht: der Film in den Kinos. Dieses Medium ist ganz und gar Kind der europäischen Kultur.

Ich habe Wayang stets als die symbolträchtigste aller indonesischen, präziser: aller javanisch-balinesischen Besonderheiten empfunden. In neuerer Zeit hat es Versuche gegeben, das klassische wayang mit den Motiven aus den indischen Epen Ramayana und Mahabharata als Vehikel für moderne Mitteilungen zu verwenden. Während der vierziger Jahre der revolutionären Selbstfindung Indonesiens traten anstelle der legendären Helden und Schurken die neuen Herren Sukarno, Hatta und ihre holländischen Widersacher als Schatten auf die Leinwand. Auch die christlichen Kirchen nahmen das Schattenspiel in ihre Dienste, um die göttliche Offenbarung zu verbreiten. Sogar behördliche Propagandisten haben die fragilen Figuren eingespannt, damit sie den Leuten in abgelegenen Dörfern die Segnungen der Pille vor Augen führten. Als das kinderreiche wayang-Paar noch über die nächtlichen Leinwände javanischer *kampung* gaukelte, zählte Indonesien 100 Millionen Menschen. Nun, drei Jahrzehnte später, sind es bereits 190 Millionen. Heutzutage versprechen sich die Behörden mehr von elektronischen Massenmedien als von den Schatten, um ihre Parole zur Kleinfamilie unters Volk zu bringen: „Zwei Kinder sind genug!“ So kommt es, daß die geplagten und gebeugten Eltern mit den sechsendfünfzig Kindern im wayang-Museum am Fatahillahplatz verstauben.

Das Gebäude selbst hat viele schattige Ecken und Winkel. Stundenlang bummeln wir treppauf treppab durch die Säle in mehreren Etagen. Das Haus mutet historisch an, ist aber erst 1912 erbaut und 1938 erweitert worden. An dieser Stelle standen einst zwei Gotteshäuser: die Alte Reformistische Kirche (1736-1808), die dann der Neugestaltung Batavias unter der Zuchtrute des Generalgouverneurs Herman Willem Daendels weichen mußte. Im Innenhof des Museums erinnern Inschriften an diesen und an die anderen obersten Statthalter holländischer Kolonialmacht. Von den authentischen Grabplatten, die hier aufgestellt sind, fällt die des Gustaaf Willem Baron von Imhoff auf, mit Waffen und Wappen geschmückt. Der Mann ist am 8. August 1705 im niedersächsischen Leer geboren, der einzige deutschstämmige Generalgou-

verneur in Diensten der Vereinigten Ostindischen Compagnie, der berüchtigten VOC. Er starb am 1. November 1750 in Batavia.

Das ist die historisch faßbare Geschichte. Jeden Sonntagvormittag werden hier die Schatten lebendig, wenn eine *wayang kulit*-Aufführung stattfindet. Der Spielmeister und seine Helfer zaubern dann die uralten Geschichten von Liebe und Krieg auf die Leinwand; und vergeblich bleibt unser Bemühen, die Schatten greifen, be-greifen zu wollen.

Thomas Zschocke

Bildergeschichten in Stein – Der Borobodur erzählt vom Leben und Alltag der Menschen

Die mitteljavanische Stadt Yogyakarta ist Ausgangspunkt unserer kleinen Reise. Hier im Zentrum der javanischen Kultur treffen wir auf alte wie auch lebendige Zeugnisse der Kunst. Der Sultanspalast, *kraton*, lädt zum Besuch ein. Regelmäßig können wir dort, aber nicht nur dort Tanz, Musik und Theater bewundern: *gamelan*-Musik, *wayang*-Theater und vieles mehr. Vielerorts überraschen uns die wunderbaren Muster der Batik-Stoffe. Oder wir besichtigen das Museum des modernen Malers Afandi an der Ausfallstraße nach Solo. Begeben wir uns weiter außerhalb der Stadt, so führt uns die Reise in die javanische Geschichte. In nächster Umgebung befinden sich Fürstengräber und Tempelanlagen, steinerne Zeugen der beiden Weltreligionen des Buddhismus und des Hinduismus.

Doch gehen wir langsam voran. Natürlich, eigentlich fast jede/r Indonesienreisende hat den hinduistischen Prambanan besichtigt, ist auf die buddhistische Tempelanlage des Borobodur gestiegen oder sah einen der vielen kleinen Tempel, die auf kleinen Umwegen als Kleinod entdeckt werden können.

Ja, bleiben wir noch etwas in Yogyakarta, vielmehr am nördlichen Stadtrand. Wir befinden uns schon auf halbem Wege zum Borobodur, machen aber kurz Halt in dem Dorf Minomartani. „Die Botschaft des Fisches“, so lautet der Name des Dorfes übersetzt, fordert uns auf, näher zu treten. Wir stehen vor einer einfachen Hauswand und staunen. Vor uns erstrahlt in bunten Farben Buddha, wie vom Borobodur, der nur noch eine halbe Stunde Busfahrt von uns entfernt ist, zu uns herabgestiegen. Das linke Bild zeigt Buddha während der Meditation. Dieser Zustand schützt ihn vor den Pfeilen einer angreifenden Göttin und ihres Heeres, die sich in Blüten verwandeln. Direkt daneben sehen wir ihn in Gestalt eines kleinen Huhns versteckt in einem Baumstumpf. Tiere ringsum rennen fort aus der brennenden Stadt. Nur ihm können die Flammen nichts anhaben. Später werden wir diese beiden Bilder als Basrelief in einer der Borobodur-Galerien wieder entdecken. Doch der graue Stein wird uns nur wenig zu erkennen geben. Die Vielzahl von Reliefs und die vielen Details, die es eigentlich genau zu betrachten gilt, erschlagen uns, und wir sind froh, wenn wir in der Hitze die obersten Terrassen mit den Stupas erreicht haben und den wunderschönen Blick in die Landschaft genießen können.

Dabei gäbe es so viel zu entdecken. Wir sollten uns wie die buddhistischen Pilger aufgefordert fühlen, die Galerien mehrfach zu durchschreiten, um das Leben von Buddha sowie der Bodhisattvas zu betrachten. Gleichsam eröffnen sich unzählige Fabelgeschichten in Stein und, teilweise durch eine Stützmauer nach der Wiedererrich-

Öffnungszeiten des Puppenspiel-Museums (Wayang-Museum), Jl. Pintu Besar Utara 27, Jakarta (Stadtteil Kota): Di – Do und So 9-14 h, Fr 9-13 h, So 10 h Schattenspiel-Aufführungen

tung der Tempelanlage anfang dieses Jahrhunderts verdeckt, Szenen aus dem Alltag der Menschen des 8. Jahrhunderts. Gleichzeitig müßten wir den Weg von den Tempeln Mendut und Pandowo zum Borobudur zurücklegen, die auch auf einer Pilgerfahrt aufzusuchen wären. Auch dort sehen wir die vielen Reliefs von Buddha und den verschiedenen Tierfabeln.

Diese wunderbare Welt hat uns nun ein Video eröffnet. Es nimmt uns mit auf seine Reise durch den Borobudur, seine Geschichte und vor allem seine Bilder. Schon seit den 80er Jahren hat sich das Audiovisuelle Studio des Katholischen Zentrums „Puskat“ in Yogyakarta für den Borobudur interessiert. Die Mitarbeiter um den Jesuitenpater Ruedi Hofmann und den Produktions-Manager Fred Wibowo sahen im Borobudur nicht nur seine kulturgeschichtliche Bedeutung. Als katholische Einrichtung für Erwachsenenbildung und Medienarbeit sahen sie in ihm ein Medium der Versenkung des Nachdenkens, aber auch der Kritik, das sie für ihre soziale Arbeit nutzbar machen konnten.

Gerade in der Zeit des Übergangs, der Einflüsse der Moderne in Indonesien, der Frage der Identität in der Regionalkultur versucht das Audiovisuelle Studio an die kulturelle Tradition in seiner sozialen Arbeit anzuknüpfen. Doch Kunst und Kultur werden nicht einfach wachgehalten oder nachempfunden, sie werden gelebt. Kunst dient dem Menschen. Er nimmt sich ihrer schöpferisch an, um kreativ zu sein, sich künstlerisch in und mit der Gemeinschaft darzustellen, sich zu vermitteln. Und keineswegs wird in die Vergangenheit geflüchtet. Vielmehr ist man versucht, traditionelle Mittel des künstlerischen Ausdrucks mit den heutigen Herausforderungen und Fragen des Lebens zu verknüpfen.

Das Audiovisuelle Studio ging auf Spurensuche und sammelte Bilder von den Reliefs. Die Tierfabeln wandelten die Mitarbeiter in Bildergeschichten um. Der stumme Stein spricht nun zu uns in kleinen Bilderreihen und Sprechblasen.

Wir sehen einen doppelköpfigen Vogel. Stets weist der eine Kopf dem anderen, der sehr vielfräßig ist, darauf zu achten, was er ißt. Beider Leben hinge davon ab. Und wie es geschehen mußte, so fraß dieser vergiftetes Obst und der Vogel starb. Beide stehen in Abhängigkeit voneinander, müssen ihr Leben aufeinander ausrichten und auf Gegenseitigkeit achten. So ist es in einem Relief auf dem Borobudur dargestellt, so sehen und lesen wir es in der Bildergeschichte. Und schließlich können wir diese Geschichte neben vielen anderen in dem Video „Vom Borobudur lernen“ (1990 von Puskat produziert; auch in deutscher Sprache) sehen.

Nehmen wir eine andere Geschichte: Mäuse beobachten eine Katze, die als Mönch verkleidet auf sie lauert. Mutig treten sie ihr entgegen, geben sich aber nicht zu erkennen. Sie weisen die Katze darauf hin, daß ein Mönch stets ein Glöckchen um den Hals trägt. Die Katze hört auf sie und legt sich eines um, damit die Verkleidung perfekter erscheint. Doch von nun an können die Mäuse schon von weitem die Katze durch das Klingeln ihrer Glocke hören. Gemeinsam kann man seinem Feind, seiner Herausforderer begegnen und ihn mit Klugheit überlisten.

Wieder andere Geschichten erzählen von Buddha in Gestalt von Tieren. Einmal holt er als Vogel einen Knochensplitter aus dem Rachen des Löwen, der sich daran fast verschluckt hatte. Als Dank erwidert ihm der Löwe nur, daß er froh sein könne, daß er ihn nicht auch noch verspeist hätte. Doch der Vogel weiß darauf zu antworten, daß der Löwe elendig erstickt wäre, hätte er ihm nicht geholfen. Ein anderes Mal rettet Buddha in Gestalt einer Schildkröte schiffbrüchige Fischer aus der tosenden See. Schließlich bietet er sich in Gestalt eines Hasen einem hungernden Wanderer als Nahrung an.

Diese Reliefs des Borobudur legen Zeugnis ab vom Leben, von den Aufgaben, denen wir uns als Menschen zu stellen haben. Kunst wird lebendig, gewinnt an Form und Gestalt, tritt unter uns. Puskat hat uns dieses Kunstwerk in anschaulicher Weise nähergebracht. Für ihre Arbeit erhielten die Mitarbeiter den ersten Preis „Prix Futura“ von Transtel (Deutsche Welle, Köln) auf dem Radio- und Filmfestival in Berlin 1991.

Der steinerne Zeuge der Kulturgeschichte Indonesiens liefert die Inspiration für die soziokulturelle Arbeit des Audiovisuellen Studios von Puskat. Kunst ist nicht bloßes Objekt der Betrachtung, sondern wird Bestandteil der Alltagskultur der Menschen. In seiner sozialen Arbeit versucht das Audiovisuelle Studio, in Gruppen über Probleme im Gemeinwesen zu diskutieren und Lösungswege zu suchen. Gleichsam gilt es, Menschen kommunizieren zu lassen, sich mittels Kunst zu vermitteln.

Gegenüber der Hauswand mit der Buddha-Malerei in dem Dorf Minomartani hat Puskat eine Kulturhalle im traditionellen javanischen Stil eines *joglo* bzw. *pendopo* errichtet. Ein offener Raum mit Säulen wird überdacht von einem geschlossenen Raum, über dem sich das weit ausgedehnte Dach steil nach oben zieht. Hier ist Ausgangspunkt und Mittelpunkt der sozialen Arbeit von Puskat in dem Dorf Minomartani. Alle Bewohner, Nachbarn, Kinder und Jugendliche wie Erwachsene sind eingeladen, an den Aktivitäten teilzunehmen, selbst aktiv gestalterisch daran mitzuwirken.

Ein besonderes Element in diesem Projekt bildet die Kunst, besonders die javanische Kunst. Allabendlich erklingt das *gamelan*-Orchester aus dem oberen Stockwerk der Kulturhalle. Verschiedene Amateurgruppen geben hier ihr Bestes. Sie üben das javanische *karawitan*, Musik und Gesang. Sie begleiten auch die regelmäßig stattfindenden Vorführungen des javanischen Schattentheaters, *wayang kulit*. Dies ist jedesmal ein Dorfereignis, denn normalerweise findet eine solche Vorstellung nur zu besonderen Anlässen statt. Aber in diesem Dorf sind diese Vorstellungen fester Bestandteil des kulturellen Lebens der Gemeinde. Alle Bewohner sind an den Vorbereitungen des Bühnenaufbaus beteiligt. Die Musiker und der Puppenspieler sind Amateure, die aus dem Dorf stammen. In anderen Gruppen lernen Kinder und Jugendliche javanischen Tanz. Wieder andere spielen Theater, sei es in javanischer oder in indonesischer Sprache. Ebenso wird von Amateuren das javanische Theater aus dem 17., 18. Jahrhundert *ketoprak* regelmäßig in der Halle geprobt und aufgeführt. Schließlich arbeitet die Kulturhalle mit einer Gruppe von Jugendlichen zusammen, die in Eigeninitiative eine Batik Werkstatt betreiben.

An einer anderen Hauswand in diesem Dorf befindet sich eine weitere Malerei. Gegenüber dem Buddha sind ein *gamelan*-Orchester und Tänzer in traditionellen javanischen Kleidern dargestellt. Wir sind von Kunst umgeben ohne uns in einem Museum zu befinden. Kunst lebt mitten unter uns. Dies ist der besondere Verdienst von Puskat. Sie haben die Bedeutung der Kunst im Lebensalltag der Menschen erkannt. Auf der einen Seite führen sie sie dort hin, erklärend und begleitend. Auf der anderen Seite sind die Menschen selbst gefragt, ihre Kunst bewußt wahrzunehmen und kreativ mit ihr umzugehen. Die Kulturtradition, hier die javanische, wird am Leben erhalten. Kunst verliert den Makel des Konservativen, des Alten, des Sakralen.

Die Jugendlichen z.B. bedienen sich des traditionellen Verfahrens des Batikens, benutzen aber neue Farb- und Formkompositionen. Im *wayang kancil*, ein Puppenspiel um und mit der Fabelfigur des Zwerghirsches speziell für Kinder, können die Dialoge frei gestaltet werden und so direkt auf aktuelle Fragestellungen und Probleme Bezug nehmen. In der theaterpädagogischen Arbeit des Studios mit Bauern, Arbeitslosen, Müllsammlern nehmen sie den Fundus an traditionellen Theaterformen Indonesiens, um mit den Betroffenen über vertraute Kunstmittel neue Inhalte zu vermitteln.

So wie uns der Borobodur als Erzähler begegnet und seine Botschaft seit Jahrhunderten vermittelt, erzählen uns die Menschen jetzt und heute die Geschichte von ihrem Alltag. Sie sind keineswegs Wanderer zwischen den Welten. Vielmehr nutzen sie die Schätze der Vergangenheit, um mittels dieser in der Gegenwart ihrer Botschaft Gehör zu verschaffen.

Das vermarktete Erbe – Tempel in Zentral-Java

Zentral-Java – das ruft Assoziationen hervor: Vulkane wie der Merapi, das *Gamelan*-Spiel am Sultanshof von Yogyakarta, Reisfelder in fruchtbaren Ebenen, Tempelbauten wie Borobodur und Prambanan oder auch kleinere Bauten wie der des Candi Sukuh bei Solo. Die wahrscheinlich ältesten Tempelbauten sind die auf dem Dieng Plateau aus dem 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung; der buddhistische Borobodur Tempel und der hinduistische Prambanan-Tempel – der letztere weist gleichzeitig auch buddhistische Elemente auf –, wurden im darauffolgenden Jahrhundert errichtet.

Bei vielen dieser Tempelbauten in der Umgebung von Yogyakarta ist bisher nicht letztlich geklärt, ob sie ursprünglich innerhalb eines Klosters, einer Grabstätte eines verstorbenen Würdenträgers oder innerhalb eines Palastes standen. So gibt es z.B. bis heute immer wieder neue Forschungsergebnisse zum Prambanan-Tempel, die mal das eine oder das andere belegen wollen. Eine der letzten Forschungen spricht gar davon, daß es sich um ein Wasser-Heiligtum handelt.

Bei einer anderen Gebäudegruppe ganz in der Nähe des Candi Prambanan, nämlich beim Kraton Ratu Boko, versucht man, von seiner überlieferten Namensgebung her Schlüsse über seine ehemalige Funktion zu ziehen: Palast des Fürsten Ratu Boko. Vermutlich stammt die Anlage aus der Zeit der buddhistischen Shailendras, das hieß aus der Zeit um 800 n.Chr. Über den Fürsten bzw. König ist nurmehr Sagenhaftes bekannt. Seine Tochter soll es gewesen sein, die einen ihr unliebsamen Heiratsbewerber dazu brachte, in einer einzigen Nacht den Prambanan-Tempelkomplex zu bauen und den fleißigen Bewerber durch eine List schließlich doch um die Heirat brachte; der Verschnähte stieß einen Fluch aus, mit dem er die Prinzessin in eine steinerne Figur verwandelte. Diese Figur steht als Durga-Figur in einer der Tempelkammern des Shiva-Tempels, dem Haupttempel innerhalb des Prambanan-Komplexes.

Der Prambanan-Tempel zog mit seinen drei steil aufragenden Haupt-Candis, die der hinduistischen Trimurti Brahma, Vishnu und Shiva geweiht sind, bereits im vorigen Jahrhundert das Interesse der englischen und insbesondere der holländischen Kolonialherren und Archäologen auf sich. In unserem Jahrhundert wurde er schließlich mit viel Aufwand restauriert, allerdings nicht mit dem Kostenaufwand von 30 Mill. US \$, wie er bei der Restaurierung des Borobodur-Tempels in den 70er und 80er Jahren betrieben wurde. Dennoch: beide Tempel sind wichtige Kultstätten für Hindus und Buddhisten wie auch für die synkretistisch ausgerichteten javanischen Moslems, und viel wichtiger noch: sie sind Ziel Tausender einheimischer und ausländischer Besucher. Beim Borobodur alleine sind es jährlich ca. 1 Million. Und was beide Monumente

Anschrift: Pusat Kateketik, Studio Audio Visual, Jl. Ahmad Jazuli 2, Yogyakarta 55002
(Im Showroom des Studios werden eine Vielzahl von Fotos, Postern, Diatonreihen, Tonkassetten, Büchern, Videos zu entwicklungspolitischen Themenstellungen zum Verkauf angeboten.
Sie sind z.T. in deutscher und englischer Sprache erhältlich.)

außerdem gemeinsam haben, ist der Touristenpark, der um das jeweilige Monument fein säuberlich angelegt wurde und dem viele hundert ehemalige Bewohner der näheren Tempelumgebung weichen mußten.

Als ich 1988 zum Prambanan ging, mußte ich erst durch ein Gewühl von Gassen zwischen Ständen und Buden, kleinen Häusern mit viel Leben, ehe ich die Tempelbauten endlich zu Gesicht bekam: ich hatte noch die Buntheit der Stände mit Kleidern, Lederwaren, Cola- und Fanta-Angeboten im Kopf und ohne Übergang stand ich dann in den herumliegenden Trümmern der noch nicht wieder aufgebauten kleineren Tempelbauten, darunter auch kleine Götterfiguren oder auch nur Köpfe, und gleich dahinter aufragend dann die drei hohen Candis. Heute sieht man diese drei Candi schon gut von weitem; vom großzügig angelegten Parkplatz aus geht man durch eine Umzäunung und blickt über weite gepflegte Rasenflächen auf die Baugruppe; man muß auch nicht mehr durch die Trümmer steigen, sondern geht durch den repräsentativen Ost-Eingang an der Rückseite des derzeit in Restauration befindlichen Nandi-Tempels. Schöner? Besser so? Dem internationalen Touristengeschmack entsprechend?

Was geschah mit den Leuten, die hier wohnten oder Verkaufsstände hatten? Sie wurden gegen eine Entschädigungssumme von 35.000 Rupiah pro m² umgesiedelt. Für die Häuser gab es eine Entschädigung zwischen 25.000 und 300.000 Rupiah je nachdem, ob Bambus- oder Steinbau.

Ähnliches soll nun auch in der Anlage Kraton Ratu Boko passieren. Bis Ende 1991 wurde sie nur von wenigen Interessierten besucht. Sie liegt etwa 2 km südlich von Prambanan auf einem Hügelplateau, von wo aus sich fantastische Blicke auf die Ebenen von Yogyakarta und von Prambanan bieten. Hier oben ist es still, kein Autolärm, es ist beschaulich. Zwischen den Gebäuderesten, die teilweise aus Mauerstücken, teilweise aus großen gepflasterten Flächen, teilweise aus tiefen Wasserbecken bestehen, liegen Häuser, kleine Bauernbetriebe mit ein oder zwei Kühen, hier und da auch ein Warung und Kinder spielen gerne auf den Grasflächen am alten Eingangstor mit seinen drei Durchgängen, Hähne krähen ab und zu hier und da. Aber wie lange noch?

Wenn man genauer hinsieht, erkennt man frisches Gras hinter neuen Zäunen, dort standen bis vor kurzem noch Häuser. Ihre Bewohner haben Geld bekommen als Entschädigung, haben dafür ihre Häuser abreißen lassen und sind weggezogen. Hinter einer Umzäunung steht ein neues Gebäude als Verwaltungsstelle des Projektes „Touristenpark Kraton Ratu Boko“.

Ich habe Glück, als ich am Spätnachmittag eines Wochentages im April 1992 im Gelände herumstreife: Es sind keine anderen Besucher da, ein javanischer Begleiter kann mir in Ruhe die Bedeutung der gepflasterten Fläche erklären – wahrscheinlich die ehemalige Empfangshalle –, mich auf die Wasserbecken mit unterschiedlichen Wasserfarbe hinweisen, mir abgelegen stehende Wächterfiguren zeigen. Dieser Ort hat an diesem Tag noch vieles von seiner zauberhaften, stillen, meditativen Atmosphäre. Auch am Warung, an dem wir Tee trinken, wirkt es zunächst ganz friedlich

und so, als sei hier die Welt noch in Ordnung. Das Geräusch von Reissieben ist zu hören, Kindergeplärr irgendwo. Wir befragen die Leute im Warung nach den anstehenden Veränderungen. Was sie nach und nach erzählen, klingt nur anfangs noch wie Mythe. Sie erzählen davon, daß die Menschen hier seit mehreren Generationen, seit etwa 100 Jahren, leben, anfangs waren es fünf Familien, dann wurden es immer mehr. Das Gelände gehörte ihnen zwar nicht, jedoch erhob niemand anders Anspruch auf das Land. Die Leute hier mögen auch hin und wieder herumliegende Steine des ehemaligen Kraton-Baus für ihre Häuser oder Umfassungsmauern benutzt haben, aber kaputt war der Palast ja schon lange vor ihrer Ankunft. Im Laufe der Zeit bildeten sich feste Dorfgemeinschaften. Der indonesische Staat duldete die Siedlungen.

Das änderte sich im November 1991, als offiziell das Projekt eröffnet wurde, das nach und nach die Umsiedlung aller Bewohner vorsieht. In einem Zeitraum von ca. 15 Jahren soll dieses Unternehmen abgeschlossen sein. Die verbliebenen Monumentreste sollen teilweise wieder zusammengefügt bzw. restauriert und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Touristenparks von Borobudur und Prambanan machen anscheinend Schule.

Zunächst soll der engere Bereich von 80.000 ha für den Park freigemacht werden, später dann der weitere Bereich von 250.000 ha, in dem ca. 10.000 Menschen leben. Als Entschädigung werden den Leuten 4.500 Rupiah pro m² geboten. Dieser geringe Betrag wird von Projektseite und das heißt letztlich von Regierungsseite begründet mit der geringen Qualität der Wohnlage. Im Vergleich dazu wurde den Bewohnern von Prambanan ein Betrag von 35.000 Rupiah pro m² bei deren Umsiedlung vor einigen Jahren geboten; ihre Wohnlage nahe der Straße wurde nämlich der Kategorie 1A zugeordnet, während die abgelegenen Ratu-Boko-Bewohner einer viel niedrigeren Kategorie zugeordnet wurden. Der angebotene Entschädigungspreis von 4.500 Rupiah wird allerdings von den meisten Ratu-Boko-Bewohnern abgelehnt bis auf einige wenige, die den Preis angenommen haben und bereits umgesiedelt sind. Die anderen fordern 15.000 Rupiah als Verhandlungsbasis und hoffen auf ein Einpendeln bei etwa 10.000 Rupiah pro m². Aber noch wichtiger als der Entschädigungspreis ist den Leuten, daß sie als Dorfgemeinschaft umgesiedelt werden und nicht einzeln. Sie haben nämlich das Vorbild der Prambanan-Bewohner vor sich, die in Gemeinschaften in der Nähe umgesiedelt wurden. Das Problem ist allerdings, daß es in der Nähe nicht genügend ausgewiesene Siedlungsflächen für die vielen Menschen gibt. Bisher sind die wenigsten bereit, in weiter entfernt gelegene Gebiete zu ziehen.

Seit Ende 1991 wird in der Öffentlichkeit kräftig für das Monument Kraton Ratu Boko geworben, es erscheinen immer häufiger Berichte in Sendungen des indonesischen Fernsehens oder in Zeitungen. Diese Werbung schlägt sich in rapide gestiegenen Besucherzahlen wieder. Zunächst scheinen es verstärkt einheimische Besucher aus der Umgebung zu sein, wie man aus den Eintragungen im Wärterhäuschen am Haupteingang ersehen kann. An einem Sonntag im April 1992 sind es beispielsweise 100 registrierte Besucher, die Zahl der an anderen Eingängen hereinkommenden Besu-

cher ist unbekannt. Früher kamen manchmal gar keine oder vielleicht fünf Besucher an einem Tag, wie der Wärter erzählt.

Der Zugang zum Haupteingang wurde bereits Ende des vorigen Jahres neu gestaltet: ein gepflasterter Weg wurde von einem derzeit noch kleinen Parkplatz zum Haupttor hin angelegt; die rechts vom Weg stehenden Häuser wurden abgerissen, stattdessen Zierbüsche angepflanzt – dem allgemeinen Touristengeschmack mit Liebling zum weitschweifenden Blick entsprechend! Irgendwann werden Verkaufsstände auf dem Parkplatz hinzukommen, man wird Cola-trinkend die herrliche Aussicht von hier oben genießen können, vielleicht werden Kinder, die dann nicht mehr hinter dem Tor spielen dürfen, vor dem Tor kleine Andenken oder Postkarten verkaufen.

Quellenkritische Betrachtungen zum Maskenkult der Batak in Nordsumatra¹

Im Museum für Völkerkunde Frankfurt wird z. Zt. eine Maskenausstellung gezeigt, die einen interkulturellen Vergleich unter unterschiedlichen thematischen Fragestellungen ermöglichen soll. Bei der Bearbeitung des Themas „Masken in krisenhaften Situationen“, bin ich auf eine Reihe von Unstimmigkeiten bei der Darstellung des Maskenkultes der Batak in Nordsumatra gestoßen, die offensichtlich mit einem etwas zweifelhaftem Umgang mit der vorhandenen Literatur zusammenhängen. Hier soll das Ergebnis meiner Irritationen vorgestellt und an diesem Beispiel aufgezeigt werden, wie durch eine sogenannte wissenschaftliche Auswertung von Quellen oder quellenähnlichen Laboraten ein früher wichtiges Element der Batakultur eurozentristisch betrachtet und bis in die jüngste Vergangenheit hinein – wie ich meine – einseitig interpretiert wurde. Im folgenden soll – ausgehend von den beiden nachfolgenden Zitaten – überprüft werden, wie zwei spezielle Aussagen zum Maskenkult der Batak seit über hundert Jahren in der europäischen und amerikanischen Literatur dargestellt werden.

1. Zitat: „Maskentänze spielten bei den Toba- und den Timur-Batak während der Begräbnisfeiern eine besondere Rolle. Früher setzte ein Sklave die Maske auf und ahmte mit zwei hölzernen Händen die Bewegungen seines Herrn nach. Im Verlauf des Festes wurde er getötet, damit er seinen Herrn ins Jenseits begleiten konnte.“ (Cipolletti 1989:62)

2. Zitat: „Außer menschlichen Figuren kannten die Toba und Simalungun auch Masken. Sie traten bei Begräbnisfeiern für Adlige oder einflußreiche Persönlichkeiten auf. Früher setzte ein Sklave des Verstorbenen die Maske auf und ahmte mit zwei hölzernen Händen die Bewegungen seines Herrn nach. Man tötete den Sklaven während des Festes, damit er seinen Herrn ins Jenseits begleiten konnte. Manchmal erweckte man den Sklaven im Lauf der Feier wieder zum Leben.“ (Agthe 1979:88).

Die alte Religion der Batak

Als sprichwörtliche „Urheimat“ aller Batak gilt der Tobasee, die in ihm liegende Halbinsel Samosir und die Uferregionen südlich und westlich des Sees. Folgt man überlieferten Mythologien, wurde das Batakland von hier aus besiedelt. Wann dies im einzelnen tatsächlich geschehen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Im Laufe der Zeit haben sich auf Grund von Entfernung, mangelnden Kontakten zur Heimat und eigenständiger Weiterentwicklung die kulturellen Besonderheiten der einzelnen Batak-Gruppen herausgebildet.

Die Batak sind alles andere als ein einheitliches Volk. Sechs verschiedene Ethnien

werden zu ihnen gezählt: die Mandailing und Angkola im Süden, die Toba im Zentrum, die Pakpak/Dairi im Nordwesten, die Karo und Simalungun im Norden bzw. Nordosten des Bataklandes. Die historischen Erfahrungen und Kontakte zur Außenwelt, die die verschiedenen Batak-Gruppen im Laufe der letzten Jahrhunderte gemacht haben bzw. hatten, waren für die Herausbildung der jeweils spezifischen Kulturen bedeutsam. Die Mandailing und Angkola kamen bereits zu Beginn des 19. Jh. in sehr engen Kontakt zur islamischen Küstenbevölkerung. Als militärisch Unterlegene übernahmen sie im Laufe der Zeit nicht nur den Islam als Religion, sondern auch viele der küstenmalaiischen Kultur. Der Islam gewann so starken Einfluß auf die rechtlichen, sozialen und kulturellen Eigenschaften der Mandailing und Angkola, daß sich die batakische Kultur hier bereits vor dem Eintreffen der christlichen Missionare vermischt hatte. Die Missionare richteten daher ab 1864 ihr Hauptaugenmerk auf die damals noch sogenannten „heidnischen“ Toba-Batak, die ihre Unabhängigkeit bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend zu erhalten gewußt hatten. Im Zuge der Missionierung mußten alle Traditionen, die mit eigenständigen religiösen Vorstellungen der Batak zu tun hatten, weichen. Masken, Ahnenfiguren, Zauberstäbe und Medizinbehälter wurden von den Missionaren öffentlich verbrannt, um zu beweisen, daß das Christentum stärker und mächtiger sei, als die religiösen Spezialisten der Batak. Die Kenntnisse der Toba über ihre Maskenkult gingen als Folge der Christianisierung sicherlich schon vor 1920 verloren.

Anders war die Situation bei den Karo-Batak, die erst nach der gewaltsamen Annexion ihres Siedlungsgebietes durch die Niederländer um 1904 in kulturbedrohenden Kontakt zur westlichen Welt kamen. Zwar waren auf der Hochfläche der Karo schon seit den 1870er Jahren immer wieder Europäer auf eher touristischen Expeditionen unterwegs, doch der missionarische Einfluß ließ noch längere Zeit auf sich warten. Die ersten Missionare, die von der niederländischen Missionsgesellschaft in dieses Gebiet geschickt wurden, waren wegen ihrer vermuteten und tatsächlichen Nähe zu den ungeliebten Kolonialherren wenig erfolgreich. Weit länger als alle anderen Batak-Gruppen konnten sich daher die Karo ihre kulturelle Eigenständigkeit bewahren. Noch heute sind vermutlich ca. 20 Prozent aller Karo ihrem traditionellen religiösen Überzeugungssystem verbunden, gehören also keiner der „Hochreligionen“ an, oder sind lediglich nominelle Anhänger des Christentums oder Islams.

Von den altreligiösen Vorstellungen der Mandailing und Angkola wissen wir wegen der frühen Islamisierung des südlichen Bataklandes nur sehr wenig, wie auch von denen der Pakpak und Simalungun. Dagegen sind wir dank der zahlreichen Schriften der Missionare und Kolonialbeamten über die alte Religion der Toba und der Karo relativ gut unterrichtet. Hier hat sich allerdings durch die relativ erfolgreiche Missionsarbeit im Laufe der Zeit viel verändert. Die religiösen Vorstellungen der Karo unterscheiden sich von denen der Toba in einigen zentralen Punkten, wobei jedoch der Glaube an die Seelen der Verstorbenen und die Vorstellungen von der Seele eines Menschen im Grundprinzip identisch sind.

Vereinfacht gesprochen kennen die Batak zwei Seelen, die das Schicksal der Menschen bestimmen können. Die Lebensseele (im Toba Batak: *tondi*) erhält ein Mensch von der welterschöpfenden Gottheit *Mula Jadi Na Bolon*, noch bevor er geboren wird. Stirbt ein Mensch – und das ist der Zeitpunkt der uns hier besonders interessiert, weil dann die Masken zum Einsatz kamen – so stellt man sich vor, daß *tondi* verschwindet und die Totenseele *begu* frei wird. Man glaubt, daß sie in der Nähe des bisherigen Wohnortes weiterlebt und die Möglichkeit hat, sich mit ihren Hinterbliebenen und Nachkommen in Verbindung zu setzen. In der Vorstellung, daß die Toten- bzw. Ahnenseelen auf das weitere Leben ihrer Nachkommen sowohl positiven als auch negativen Einfluß haben können, ist die wichtigste Triebfeder für die Maskentänze zu sehen. Die Totenseele *begu* wird als so mächtig empfunden, daß man die Lebensseelen der Nachkommen in jedem Fall davor schützen muß, einem Verstorbenen möglicherweise ins Totenreich zu folgen. Gleichzeitig muß man aber auch der verstorbenen Seele ganz deutlich zu verstehen geben, daß sie nun im Reich der Lebenden nichts mehr zu tun hat, daß sie keine Ansprüche mehr an ihre Hinterbliebenen stellen kann – abgesehen von regelmäßigen Opfergaben – und daß sie nun den ihr zustehenden Platz im Reich der Toten einzunehmen hat. Die Maskentänze waren hierzu in der Vergangenheit ein bewährtes Mittel.

Die Maskentänze

Unter quellenkritischen Aspekten interessiert uns im folgenden vor allem der Maskenkult der Simalungun und der Karo. Diese beiden benachbarten Batakgruppen haben – soweit wir das nachvollziehen können – im Laufe der Geschichte in regem kulturellen Kontakt zueinander gestanden. Die Karo scheinen einen nicht unerheblichen Teil der Inhalte und Darstellungsformen des simalungunschen Maskenkultes übernommen zu haben. Ein anderer Grund für die Beschränkung auf diese beiden Gruppen liegt an der zugänglichen Literatur, die hier betrachtet werden soll. Allerdings sind unsere schriftlichen Quellen über den Maskenkult alles andere als umfassend und in ihren Aussagen übereinstimmend. Darin vermute ich auch den Grund für die unkritische, oft selektive Übernahme einiger spezifischer Informationen, von denen ich überzeugt bin, daß sie von ihren Autoren damals mehr unter dem Aspekt einer angestrebten Legalisierung missionarischer Tätigkeiten publiziert wurden und in das beschränkte Bild des heidnischen und menschenfressenden „Wilden“ paßten. Ich meine damit den berühmten Zeitgeist, dem zufolge man in jener Zeit der festen Überzeugung war, daß die „Wilden“ eine völlig inhumane Kultur besäßen, der man nur mit Hilfe des Christentums menschenwürdige Züge verleihen könne.

1. Thema: Das Abschlagen der Maskentänzer

In zahlreichen Publikationen seit ca. 1884 finden sich kurze Beschreibungen von Maskentänzen bei den Batak. Bei diesen Darstellungen steht meist eine ganz bestimmte Geschichte im Mittelpunkt, nach welcher die Batak bei den Bestattungszere-

monien Sklaven zum Maskentragen und Tanzen gezwungen und diese dann bei der Bestattung dem Verstorbenen geopfert hätten. Die beiden Zitate vom Beginn, die aus der jüngsten Vergangenheit stammen, schildern ausschließlich diesen Aspekt. Diese blutrünstige Geschichte, die auch im direkten, logischen Zusammenhang mit dem nur teilweise berechtigten Vorwurf des Kannibalismus zu sehen ist, soll hier revidiert werden.²

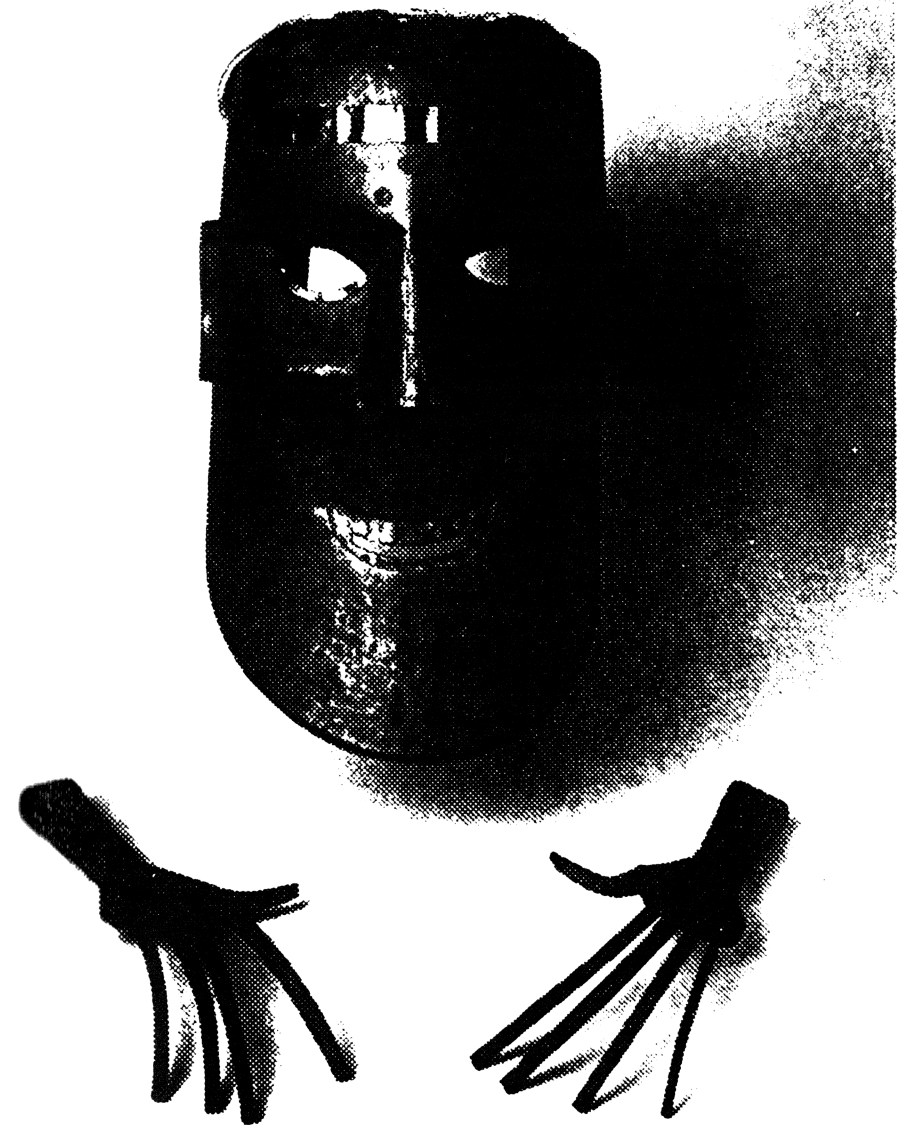
Es war der Mediziner Bernhard Hagen, der für diese unglaubliche Geschichte in erster Instanz verantwortlich zeichnet – sowie einige spätere Autoren, die seine Darstellung einfach unreflektiert übernommen haben. Hagen schrieb damals (1883):

„Die Erzählungen über diese Leichenfeierlichkeiten bei den orang timor (gemeint sind: Simalungun-Batak; A.S.) fand ich im Allgemeinen gleichlautend; doch wurde mir auch einmal gesagt, beim Topingspiel binde sich Jemand anstatt der Kürbisschale eine geschnitzte Holzmaske vor, der man so gut als möglich die Züge des Verstorbenen zu verleihen sucht. ... Auch ward mir in einem Falle eine Erzählung mitgeteilt, die ich jedoch nur mit Reserve mir zu geben erlaube (meine Hervorhebung, A.S.): Wenn die gewöhnlichen Feierlichkeiten beim Tode eines Radja vorüber sind, und der Sarg vor dem offenen Grabe angekommen ist, so bezeichnet der neue Radja zwei Sklaven, welche die Verkleidungen des topping und der kudakuda anlegen und vor dem Grabe noch einmal Possen treiben müssen. Plötzlich ergreift man sie und schneidet ihnen sammt der Verkleidung den Hals ab. Die Leichen legt man zu unterst in's Grab querüber an's Kopf- und an's Fuszende, und stellt den Sarg darauf. So nimmt der todt Radja seine Bedienung, nie mehr als zwei, mit in's Jenseits.“ (Hagen 1883:518f)

D.h., Hagen spricht hier ganz eindeutig eine Vermutung aus. Er gibt die Erzählung eines einzelnen uns unbekannten Informanten wieder, hat also selbst einer solchen Zeremonie nie als Augenzeuge beigewohnt. In einem späteren Artikel (1886:349) berichtet er, daß er in der Ortschaft Nagasaribu eine Nashornvogel-Maske und die dazu gehörige Gesichtsmaske sehen konnte:

„Auf meine Nachfrage gelang es auch, das Seitenstück hiezu, die Maske (Topeng zu finden, welche als Werthstück im Radjahause aufbewahrt wurde. Sie war ein Geschenk des Radja von Bangusaribu an den Radja von Nagasaribu, sehr sauber aus Holz geschnitzt, mit Menschenhaaren verziert und deutlich mit alten, eingetrockneten Blutflecken bespritzt, was nach Angabe der Batak's von bei der Leichenfeierlichkeit geschlachteten Hühner und Ochsen herrührte, in mir aber den wohlbegründeten Verdacht erweckte, es sei das Blut der bei der Leichenfeierlichkeit geschlachteten Sklaven, welche man zwingt, diese Maske anzulegen und damit im vollen Sinne des Wortes Todtentänze auszuführen, da man ihnen sofort den Hals abschneidet und sie der verstorbenen Radja als Bedienung im Jenseits mit ins Grab gibt.“ (meine Hervorhebung)

In dieser Textstelle wird aus der 1883 noch vorsichtig wiedergegebenen Erzählung aus dritter Hand plötzlich ein „wohlbegründeter Verdacht“, dessen *Begründung* er früher mit Hilfe einer einzigen zweifelhaften Quelle selbst in die Diskussion einge-



Große Stülpmaske mit Holzhänden, die der Maskenträger in seinen Händen hält. Toba-Batak, Anfang des 20. Jahrhundert; Museum für Völkerkunde, Frankfurt / M.; Foto: Rudolf Nagel

ablesen läßt, die ja die Karo-Holzmasken mit keinem Wort erwähnen. Das Christentum und die Einflüsse der modernen Zeit haben die altreligiösen Vorstellungen und damit auch die Kenntnisse um die Masken so stark verändert bzw. verschwinden lassen, daß das Wissen der Einheimischen um den traditionellen Maskenkult heute nur noch rudimentär ist. Die großen Stülpmasken der Karo heißen nun nicht mehr *tembut-tembut* sondern *gundala-gundala*. Die *tembut-tembut* war früher ausschließlich die hölzerne Stülpmaske, während man mit *gundala-gundala* flache Gesichtsmasken bezeichnete, die aus Blütenscheiden der Banane oder aus Bambus geschnitten und bei den weitgehend profanen Tanzfesten (*guro-guro aron*) am Erntedankfest *kerja tarhun* getragen wurden. (Neumann 1951:121)

Soweit wir wissen, traten auch bei den Karo die großen Holzmasken beim Begräbnis einer einflußreichen Persönlichkeit auf. Meist waren es zwei Masken, von denen eine einen Mann und die andere eine Frau repräsentierte; man vermutet in ihnen einen Raja und seine Frau. Wenn eine dritte Maske hinzukam, handelte es sich um einen Heerführer des Königs. Begleitet wurden die Masken von einer Nashornvogel-Maske *kuda-kuda* (bei den Karo) oder von einer Pferdekopf-Maske *huda-huda* (bei den Simalungun und Toba). Bei den Karo sind aber auch Besetzungen von bis zu vier menschlichen Masken bekannt: ein Raja, seine Frau (*kemberahen*), ein Sohn (*putra raja*) und ein Minister bzw. Heerführer (meist sein Schwiegersohn). Heute benennen man die *kuda-kuda*-Maske *burung sigurda-gurdi*. Unter diesem Namen tritt in alten Geschichten ein mythischer Vogel auf, der Kinder raubt und frißt. Ein vielleicht mit vorhandener, direkter Zusammenhang mit den früheren Tänzen scheint nicht mehr zu bestehen⁹. Ein Karo-Batak beschreibt den Maskentanz und die damit aufgeführte Gesellschaft 1980 folgendermaßen:

„Der Ursprung der Maske *gundala-gundala* steht im Zusammenhang mit dem alten Glauben (Animismus) in Tanah Karo. Denn der Raja trifft mit einem großen Vogel zusammen, der *sigurda-gurdi* genannt wird. Bei diesem Aufeinandertreffen kam es zu einem fürchterlichen Kampf zwischen den beiden. Schließlich wurde der Vogel vom Raja besiegt. Er steckte daraufhin den Vogel in den Raum unter dem Haus als Spielzeug für seinen Sohn. Als der Sohn einmal mit dem Vogel *sigurda-gurdi* spielte und ihn streichelte, riß er ihm ohne Absicht eine Feder aus dem Federkleid. Der Vogel wurde äußerst zornig und rächte sich an dem Kind für seine Tat. Darauf kam der Raja, der den Vorfall beobachtet hatte. Es folgte eine fürchterliche Auseinandersetzung. Der Raja, der Unterstützung von seinem Schwiegersohn fand, kämpfte gegen den Vogel. Schließlich wurde *sigurda-gurdi* besiegt. In den *gundala-gundala*-Tänzen wird diese Geschichte in Szenen vorgeführt.“ (Sitepu 1980:35; Übersetzung: A.S.)

Einen Bezug zu den alten Stülpmasken und ihrer früher wahrscheinlich anders gedeuteten kulturellen Bedeutung sieht der Autor Sitepu hier nicht mehr. Deutlich ist jedoch, daß der Nashornvogel in diesem Maskenspiel ganz offensichtlich der Gegenspieler der Menschen ist. Diese Funktion muß er bei den Totentänzen früher jedoch keineswegs gehabt haben. Denn an den Särgen, die die Karo in der vorchristlichen

Zeit benutzten, wurde nämlich früher vorne ein Nashornvogel-Kopf und am hinteren Ende ein Schwanz angebracht¹⁰. Diese Säрге waren regelrecht in der Gestalt des Nashornvogels geschnitten, so daß der Leichnam im Körper des Vogels zu liegen kam. Hier ist der Vogel also das Reittier, das die Totenseele auf ihrem oftmals gefährlichen und unsicheren Weg ins Jenseits bringt. Zudem hat der Nashornvogel für viele Ethnien in Indonesien vielfältige Bedeutung, die er teilweise auch bei den Batak in der Vergangenheit hatte.

Auf eine andere Komponente kann hier nur kurz eingegangen werden, und das ist die Bezeichnung der Nashornvogel-Maske mit dem Begriff *kuda-kuda* bei den Karo und *huda-huda* bei den Simalungun, der ja in seiner Verdopplung des Wortes für Pferd soviel bedeutet wie: „so etwas wie ein Pferd“. Was hier das Pferd zu suchen hat, ist immer noch ziemlich unklar. Interessant ist, daß bei den Toba anstelle der Nashornvogel-Maske in der Tat ein Steckenpferd-Reiter auftritt. In diesem Steckenpferd (*toba hoda-hoda*) kann man wohl einen Hinweis auf die bei den Toba früher besonders gepflegten drei Götterpferde sehen, die den drei obersten Gottheiten der Toba geweiht waren. Vielleicht wurde aber auch früher bei den Toba bei einer Beerdigung das Pferd des Verstorbenen getötet, um ihn ins Jenseits zu begleiten. Anderes persönliches Eigentum wie Kleidung, Waffen und Schmuck kamen ja auch als Beigabe ins Grab. Vielleicht trat später das hölzerne Steckenpferd an die Stelle des Pferdes. Doch das ist alles noch reine Spekulation. Eine direkte Verbindung zur Nashornvogel-Maske der Simalungun und der Karo ist hier jedenfalls nicht zu erkennen.

Historische Aufnahmen aus den 20iger und 30iger Jahren zeigen oft ein buntes Wirrwarr von Masken und Kostümen, die von verschiedenen Batakgruppen stammen, so daß man vermuten muß, daß diese Tänze zum Zeitpunkt der Aufnahmen (meist in den 10iger Jahren) bereits folkloristische Züge trugen¹¹. Heute ist der Maskenkult in allen Regionen fast völlig in Vergessenheit geraten, seiner ehemals zentralen Funktion bei Totenfeierlichkeiten ist er ganz und gar beraubt. Dort, wo Masken noch existieren, dienen sie nur noch der Belustigung aber nicht mehr der Ausübung religiöser Handlungen. Masken werden heute für touristische Aufführungen sowie für den Verkauf an Touristen geschnitten.

Literaturhinweise

- Agthe, Johanna, 1979: Arm durch Reichtum. Sumatra – eine Insel am Äquator. Roter Faden zur Ausstellung 5. Frankfurt am Main.
- Canham, Elisabeth, 1985: Ancestors and living men among the Batak. In: Jerome Feldman (Hrsg.): The eloquent dead. Ancestral sculpture of Indonesia and Southeast Asia. Los Angeles. S. 79-100.
- Eggenliet, Maria Susana, 1985: Langsamer Abschied – Tod und Jenseits im Kulturvergleich. Mit einem Beitrag von Ute Ritz Müller. Roter Faden zur Ausstellung 17. Frankfurt am Main.
- De Batak op Weg, 1967: Catalogus Ethnografisch Museum. Delft.

Hagen, Bernhard; 1883: Beiträge zur Kenntnis der Battareligion. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde. 28: 498-545.

1886: Rapport über eine im Dezember 1883 unternommene wissenschaftliche Reise an den Toba-See. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde. 31: 328-382

Holt, Claire; 1971/72: Dances of Sumatra and Nias: Notes by ... In: Indonesia. 11: 1-20; 12: 65-84.

Joustra, M.; 1926: De Batakspiegel. Leiden.

Loeb, Edwin M.; Heine-Geldern, Robert; 1935: Sumatra. (Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik, Bd.3) Wien.

Lorm, A.J. de; 1939: Bataksche maskers in de Haagsche volkenkundige verzameling. In: Cultureel Indie. 1: 48-53.

Müller, F.W.K.; 1893: Beschreibung einer von G. Meissner zusammengestellten Batak-Sammlung. Berlin.

Neumann, J.H.; 1923: Batak-Museum te Raja (b/Brastagi), Sumatra's Oostkust. Medan.

1951: Karo-Bataksch – Nederlands Woordenboek. Medan.

Pleyte, C.M.; 1891/1895: Zur Kenntnis der religiösen Anschauungen der Batak. In: Globus. 60: 289-292; 310-313; 67: 69-72.

Sammlungsunterlagen; ca.1896: Sammlung Georg Meissner; Sudasien-Abteilung des Linden-Museums, Stuttgart.

Sibeth, Achim; 1988: Seelenboote und bootsförmige Särge. Anmerkungen zum Totenkult der Karo-Batak in Nord-Sumatra. In: Tribus. 37: 119-138.

1990: Mit den Ahnen leben – Batak: Menschen in Indonesien. Mit Beiträgen von Uli Kozok und Juara R. Ginting. Stuttgart/London.

Sitepu, A.G.; 1980: Menengal Seni Kerajinan Tradisional. Karo. Seri:B. Kabanjahe.

Smith Kipp, Rita; 1974: Karo Batak Religion and Social Structure. In: Berita Kajian Sumatra – Sumatra Research Bulletin. 3(2): 4-11.

Tichelman, Gerardus; 1936: Beschrijving van heiden-Bataksch begrafenisceremonieel in Simaloengoen (Sumatra's Oostkust). In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde. 76: 321-327.

1939: Bataksche Maskerplastiek. In: Cultureel Indie. 1: 378-388.

Westenberg, C.J.; 1892: Aanteekeningen omtrent de godsdienstige begrippen der Karo-Bataks. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde. 41: 208-253.

1) Überarbeitetes Manuskript eines Vortrages, gehalten beim Treffen des Südostasien-Arbeitskreises in Königstein/ Taunus vom 3. bis 5. Juli 1992.

2) zum Vorwurf, die Batak seien Kannibalen, siehe Sibeth 1990:16-19

3) Joustra 1926:184; Loeb 1935:74; Lorm 1939:48ff; De Bataks op Weg 1967:98; Agthe 1979:88; Cameron 1985:85; Cipoletti 1989:82

4) Hagen 1883: 516f

5) Neumann 1923:18

6) abgebildet in Sibeth 1990: Abb.73,c+d

7) Sammlungsunterlagen Linden-Museum, Stuttgart

8) Müller 1893:Nr. 193; Abb.S. 69

9) Neumann 1951:122; Sitepu 1980:35.

10) siehe hierzu die ausführliche Darstellung in: Sibeth 1988

11) siehe die Abbildungen in Sibeth 1990.

Deutschland – Ein Wintermärchen.

Eine Indonesierin zu Besuch in Deutschland

*„Im traurigen Monat November wars,
Die Tage wurden trüber,
Der Wind riß von den Bäumen das Laub,
Da reist ich nach Deutschland hinüber.“*

Vielleicht kennen Sie den obigen Vers. Ich habe ihn entnommen aus dem Gedicht „Deutschland. Ein Wintermärchen“ von Heinrich Heine (1844). Ja, im Winter bin ich nach Deutschland gekommen, nicht im November, sondern Dezember/Januar letzten Jahres. Ich komme aus Indonesien, d.h. aus den Tropen. Und fürwahr lernte ich ein ganz neues Naturerlebnis kennen.

Morgens um 9 Uhr, aus dem Zug von Frankfurt nach Köln – wo ich Gast einer deutschen Familie sein sollte – blickte ich auf eine kahle Landschaft: wo war das mir so vertraute Grün geblieben? Ich sah nur leeres Geäst, Bäume standen wie Schattenfiguren vor dem langsam heller werdenden Himmel. Doch was war das? Vom Fenster der Eisenbahn aus sah ich überall weiße Flächen. Die Landschaft schien von einer hellen Decke umhüllt zu sein. War das Schnee? Habe ich zum ersten Mal Schnee gesehen? Leider, so wurde ich aufgeklärt, war dies nur Rauhref. Aber dennoch, es war beeindruckend: die Stille und Ruhe, nichts bewegte sich, kein Mensch war zu sehen.

Die Kälte hatte ich ja schon kurz zuvor erfahren müssen: eingepackt in mehrere Schichten von Pullovern und Jacken verließ ich das Flugzeug. Mir schlug eine kalte und trockene Luft entgegen. So intensiv hatte ich mir die Kälte nie vorgestellt. Wie sollte ich das denn die nächsten Wochen in Deutschland bloß aushalten?

Vom Zug aus sah ich verschlossene Häuser mit kleinen verhangenen Fenstern. Es waren nicht einzeln stehende Häuser, sondern vielfach mehrstöckige Familienhäuser. Auch wunderte ich mich über die Schornsteine auf jedem Haus, die ich in Indonesien nur von Fabriken her kannte. Doch später wußte ich sehr wohl ein solches Wohnen in diesen Häusern zu schätzen: die angenehme Wärme, die Kälte draußen vor der Tür. Auch ich mag die Gemütlichkeit und Behaglichkeit in den Häusern. Die Wohnungseinrichtung lädt dazu ein, sich mehr im Haus als draußen aufzuhalten. Irgendwie konnte

ich verstehen, daß sich in Deutschland das Leben mehr hinter den vier Wänden abspielt und weniger auf der Straße oder vor dem Haus.

Doch wie und wo, so fragte ich mich, begegnen sich Menschen hier? Bei der Arbeit, beim Einkaufen, das war mir schon klar. Aber sonst? Während man sich in meiner Heimat immer draußen aufhält, die Häuser immer offen stehen für jeden Besucher schien mir hier in Deutschland alles wie ausgestorben. Draußen war niemand zu sehen. Wenn sich jemand fortbewegte, dann mit dem Wagen oder in dicke Mäntel eingepackt, gegen die schneidende Kälte gebeugt, zu einem Ziel hastend. Sonntags war sich offenbar überhaupt niemand mehr vor die Haustür. Alle Geschäfte haben zu nichts mehr geöffnet, das Leben hat sich versteckt.

Nun merkte ich, wie „lebenswichtig“ das Telefon ist. Statt Freunde, Verwandte zu besuchen oder mal eben vorbei zu gehen (wenn in erreichbarer Nähe), so greift man hier erst mal zum Telefon. Ich erinnere mich, wie meine Eltern in West-Java ihr erstes Telefon bekamen. Sie wußten anfangs nichts damit anzufangen, denn man sieht oder besucht sich dort spontan. Mit der Zeit aber lernten sie die Vorzüge eines Telefons schon kennen, um weiter entfernt lebende Freunde oder Verwandte zu erreichen, aber nicht um Termine zu vereinbaren, denn Besuche werden nach wie vor gemacht, wenn man die Lust dazu verspürt. Ich erfuhr, daß man in Deutschland eigentlich immer erst einmal einen Termin machen muß, denn eine Redewendung fiel mir sofort nach meiner Ankunft auf: „ich habe keine Zeit“. Diesen Satz hört man – im traditionellen indonesischen Leben – eigentlich so nicht. „Mal eben vorbeischauen“, wie bei mir in Indonesien, scheint hier etwas problematisch zu sein, zumal höflicherweise noch auf bestimmte Uhrzeiten geachtet werden muß: keine Störung in der Mittagszeit zwischen 13.00-15.00 Uhr, und keinen Anruf nach 22.00 Uhr.

Doch ich schweife ab. Der Rhein, mehrfach bin ich an ihm mit dem Zug entlang gefahren, wie eine Reise durch die Geschichte: überall alte Burgen und Städte, Legenden und Erzählungen. Hätte Loreley auf ihrem Felsen gesessen und gesungen, wäre ich bestimmt ausgestiegen und hätte ihrem Gesang zugehört.

*„Zu Cöllen kam ich spät abends an
Da hörte ich rauschen den Rheinfluß
Da fächelte mich schon deutsche Luft
Da fühlt ich ihren Einfluß“*

Ja, Köln war der Ziel- und Aufenthaltsort meiner Winterreise nach Deutschland. Hier sollte ich für einen Monat Gast sein. Und hier blies der Winter mir richtig kalt entgegen. Dick eingemummelt kugelte ich über den Domplatz, der von Menschen nur schwach wimmelte und mischte mich unter die vielen Besucher, die den Kölner Dom sehen wollten. Aber nicht nur der Dom sorgte für Aufmerksamkeit, sondern auch verschiedene Straßenkünstler, Maler und Musikanten. Und schließlich eine große Stellwar-

ten mit Postern, auf denen für den Frieden demonstriert wurde. Ich war beeindruckt.

Beeindruckend für mich war auch die Masse von Menschen in den Fußgängerzonen. Ich fand es für mich als sehr angenehm, auf den freien und sauberen Bürgersteigen ungestört spazieren zu gehen – in meinem Land haben wir zwar das Wort *trottoir* (vom frz. „trottoir“), aber diese Bürgersteige dienen bei uns eher dem Verkauf von Waren oder dem Parken von Autos. Aber das Gewimmel in den Fußgängerzonen von Köln erinnerte mich sehr an Jakarta oder andere Großstädte meiner Heimat, wo man sich wie hier in Deutschland – in den Einkaufszentren regelrecht durchkämpfen muß. Doch hier in Köln fielen mir besonders die Gesichter der Menschen auf: ernst, angespannt und ohne ein Lächeln. Waren sie wirklich nur so hektisch wegen der Einkäufe zum Weihnachtsfest oder hasten sie immer so eilig aneinander vorbei?

Die Weihnachtszeit bereitete mir auch in anderer Hinsicht gewissen Streß: Zu Weihnachten und kurz darauf zu Neujahr gab es viele Familientreffen, wo meist schweres Essen und guter Wein aufgetischt wurden. Na ja, dies wollte meinem an gewöhnten indonesischen Reis gewöhnten Magen nicht so ganz behagen...

Da war ich nun weit weg von meiner Heimat hier in Köln und doch lag Indone- sien fast wie vor der Haustür. Ich hatte Gelegenheit, den Malaiologischen Apparat der Universität zu Köln zu besuchen. Mich hatte interessiert, wie Deutsche meine Sprache und Literatur lernen, da ich selbst in Indonesien Germanistik studiert habe. Mir fiel auf, daß die Studenten während des Seminars viel mehr fragen und diskutieren, als es bei mir an der Uni üblich war bzw. ist. Auch müssen Studenten hier selbständiger arbeiten, sich Bücher für das Studium zur Arbeit zu Hause besorgen, ohne von den Dozenten dazu aufgefordert zu werden. Schließlich stellen sie sich ihren Studienplan selbst zusammen, während mir damals genau vorgeschrieben wurde, was ich zu be- legen hatte.

In besonderer Erinnerung wird mir mein Besuch im „wiedervereinten“ Berlin bleiben. In meiner Abschlußarbeit meines Germanistik-Studiums schrieb ich über das Werk von Christa Wolf „Der geteilte Himmel“. Ich hatte über sie und die Geschichte Berlins bzw. der ehemaligen DDR viel gelesen. Nun stand ich mitten in dem Geschehen, das ich nur über die Bücher kannte: Unter den Linden, Straße des 17. Juni, Brandenburger Tor, Reste der Mauer, der Palast der Republik, Alexanderplatz, die SED-Parteizentrale. Auf einmal hatte ich eine gewisse Vorstellung von dem, was ich damals an der Uni geschrieben hatte. Doch irgendwie beschlich mich das Gefühl, daß trotz der Wiedervereinigung immer noch eine gewisse Trennung zu erkennen war; die auffallenden Unterschiede zwischen dem West- und Ostteil der Stadt (z.B. Zustand der Häuser, der Straße etc.). In Gesprächen in Ost und West erfuhr ich viel über die Probleme der Menschen, ihre Sorge um ihren Arbeitsplatz, das im Vergleich geringere Einkommen, die höheren Lebenshaltungskosten usw.

Als Ausländerin war ich über die Wiedervereinigung Deutschlands nur durch Presse und Fernsehen in Indonesien informiert worden. Sollte es wahr sein, daß für viele

Menschen hier ihre jetzige finanzielle Belastung offenbar wichtiger ist, als die Freude über die Wiedervereinigung ihres Landes?

Den Abschluß meiner Reise bildete ein Besuch in Potsdam. Dort im Cäcilien-Haus wurde die Trennung Deutschlands beschlossen, so wie ich es zuletzt an der Uni gelernt hatte. Und nun konnte ich von West nach Ost durch ein wiedervereinigtes Deutschland reisen – als ob ein Märchen, ein Traum wahr geworden ist.

Mein „Wintermärchen“ ist Wirklichkeit geworden. Ich konnte das Land und seine Menschen besuchen, worüber ich viele Jahre lang gelesen und gelernt hatte, ohne jemals einen Besuch machen zu können. Und diese Erinnerungen werden mich noch lange zwischen diesen beiden Kulturen, zwischen Indonesien und Deutschland hin- und herwandern lassen.

Ein Jahr in Solo

Von Beruf Puppenspielerin erhielt ich vom Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen ein einjähriges Künstlerreisestipendium, um die Symbolsprache der indonesischen Theaterformen, speziell des traditionellen Puppentheaters, zu studieren. Zu diesem Zweck immatrikulierte ich mich in Solo, Zentraljava, am STSI, der Hochschule für Darstellende Künste, und es wäre nun zu erwarten, daß dieser Bericht von dem Wissen handelt, das ich dort erwarb. Es entwickelte sich aber alles ganz anders, man könnte sagen, daß die Schule des Lebens einen eigenen Lehrplan für mich vorgesehen hatte, der nicht immer eindeutig als solcher zu erkennen war. Rückblickend aber sehe ich den roten Faden, der sich durch meine vielfältigen Erfahrungen zieht und erkenne staunend, wie ich auf wunderbare Weise an mein Ziel gelangt bin.

Dalang – ein unglaublich anspruchsvoller Beruf

Als ich nach Solo kam, hatte ich die feste Absicht, am STSI *wayang kulit* (das Schattenspiel mit ledernen Figuren) oder *wayang golek* (das Spiel mit hölzernen Stabpuppen) zu studieren. Es schien mir eine kompetente Adresse zu sein, bei der es mir sicherlich gelingen würde, der Symbolik und Philosophie des hiesigen (Puppen-)Theaters auf die Spur zu kommen. Ich schrieb mich als Gasthörerin ein und erhielt die Erlaubnis, nach Belieben alle Fachrichtungen zu besuchen. In Deutschland hätte ich mir nun ein Vorlesungsverzeichnis gekauft, mir die interessanten Seminare herausgesucht, auf dem Lageplan die entsprechenden Veranstaltungsorte ausfindig gemacht, und mein Studium hätte begonnen.

Anders hier. Ich stand wie der berühmte Ochs vorm Berge. Ein Vorlesungsverzeichnis war nicht aufzutreiben, einen Lageplan gab es nicht, meine indonesischen Sprachkenntnisse erwiesen sich noch als reichlich dürftig, und die Informationen an dem schwarzen Brett, das ich endlich ausfindig machte, halfen mir nicht weiter: die Gebäude waren mit Buchstaben bezeichnet und die Zeiten mit Nummern, so daß beispielsweise „2“ bedeutete „9.50 Uhr bis 11.20 Uhr“, und die Inhalte blieben mir ein Buch mit sieben Siegeln. Da ich nicht zum Anfang des Semesters kam, gab es natürlich keine Einführungsveranstaltung, und niemand fühlte sich bemüßigt, mich herumzuführen. Ich machte dann alleine einen Rundgang auf dem Campus, beobachtete den Tanzunterricht im Pendopo (offene Säulenhalle) und wußte nichts damit anzufangen. Hatte ich leutselig hinzutreten sollen und den Dozenten ausfragen, was das alles zu bedeuten habe, was die Studenten da machten? Ausgeschlossen. Ich versuchte noch ein paarmal die Annäherung an das STSI, aber merkwürdigerweise ist es mir bis heute fremd, obwohl ich inzwischen zahlreiche Freunde habe, die dort Dozenten oder

Studenten sind. Lange Zeit hatte ich ein schlechtes Gewissen und dachte, ich würde mein Ziel verfehlen. Mittlerweile bin ich überzeugt, daß es kein Problem gewesen wäre, auf längere Sicht dort Zugang zu finden, wenn es wirklich eine gute Idee gewesen wäre. Aber das war es nicht: ein Lehrfach „Symbolik und Philosophie“ oder „Interpretation“ gibt es nicht, und wie anspruchsvoll und umfassend das Studium des Puppenspiels ansonsten ist, davon macht man sich keinen Begriff.

Abgesehen davon, daß die Sprache des *wayang* Javanisch mit seinen vier voneinander vollkommen verschiedenen Ebenen ist, muß der *dalang* auch noch *kawi*, also alt-javanisch, lernen. Ich hätte somit außer indonesisch noch vier weitere Fremdsprachen studieren müssen. Dann ist eine umfassende Literaturkenntnis vonnöten, bis der *dalang* aus den unzähligen *lakon* (Episoden vorwiegend aus den beiden ursprünglich hinduistischen Epen Ramayana und Mahabharata) das passende für die Gelegenheit auswählen kann. Daß er hunderte von Figuren kennen und unterscheiden können muß, versteht sich von selbst. Es wäre eine Katastrophe, wenn er versehentlich eine falsche Puppe verwenden würde! Wenn man sich vor Augen führt, daß viele wichtige Figuren in verschiedenen Lebensaltern und -situationen verschiedene Namen tragen und von in Farbe und Aufmachung unterschiedlichen Puppen dargestellt werden, daß aber andererseits verschiedene Personen sich in der Darstellung manchmal so geringfügig voneinander unterscheiden, daß der Unterschied kaum aufzufinden ist, dann kann man sich die Schwierigkeit dieses Unterfangens für einen Europäer vorstellen.

Ebenso selbstverständlich wie die Kenntnis der Figuren ist auch die Fähigkeit, virtuos damit umgehen zu können. Es gehört schon eine große Meisterschaft dazu, jeder einzelnen der Schattenfiguren durch ihre Bewegung Leben und Charakter zu verleihen, und das Publikum liebt es und würdigt es mit Zwischenapplaus, wenn z.B. die Eigenarten der Clowns originell hervorgehoben werden oder wenn eine Kampfszene besonders virtuos gespielt wird und die Figuren im Salto durch die Luft fliegen.

Um den Schatten eine Persönlichkeit zu verleihen, ist auch eine große stimmliche Begabung und Schulung vonnöten. Eine Vorstellung, in der alle Puppen in etwa gleich klingen, ist einfach fade, und nur der *dalang* vermag sein Publikum wirklich zu fesseln, der von der weinenden Mutter über den tobenden Riesen bis zum lispelnden Clown allen eine überzeugende Stimme verleihen kann. Aber nicht nur das Überzeichnen des normalen Sprechaktes ist gefragt, sondern auch die Beherrschung des ganz eigentümlich stilisierten Sprech-Singsanges sowie schließlich die Fähigkeit zu singen.

Musik ist ein ganz wesentliches Element in einer *wayang kulit*-Vorstellung, und der *dalang* fungiert auch als der Dirigent des ca. 25-köpfigen Gamelan-Orchesters. Um Akzente zu setzen und das Orchester zu bremsen oder „Gas zu geben“ klopft der *dalang* mit einem Klöppel, den er zwischen die Zehen seines rechten Fußes geklemmt hat, auf zwei klirrende Metallplatten, die an der Puppenkiste zu seiner Linken hängen. Kein anderer als der *dalang* ist es auch, der die Musik für die Nacht komponiert, und ich habe noch keinen getroffen, der nicht auch selber die Instrumente des Gamelan beherrscht hätte.

Zu guter Letzt darf eine gewisse Originalität natürlich nicht fehlen. Die Vorstellung steht und fällt mit der Clownsszene, die etwa gegen ein Uhr nachts an der Reihe ist und in der der *dalang* aktuelle Bezüge herstellt und das Publikum – wenn er gut ist – zu Lachstürmen hinreißt. Aber auch in den anderen Szenen ist Esprit gefragt.

Man stelle sich einen solch anspruchsvollen Beruf vor! Alle diese Fähigkeiten besitzen zu müssen und dann von abends neun bis zum Sonnenaufgang im Schneidersitz pausenlos zu spielen, zu sprechen und zu singen ohne Qualitätsabfall! Daß bis heute der *dalang* zuweilen auch noch eine Art Priesterrolle hat, sei hier nur am Rande erwähnt. Ich jedenfalls nehme lieber ellenlange Umschreibungen meiner früheren Berufstätigkeit als Puppenspieler in Kauf, ehe ich es wagen würde, mich „*dalang*“ zu nennen.

Die kurze Darstellung des *dalang*-Berufes möge einen Eindruck von Art und Umfang des Studiums vermitteln und ein Licht darauf werfen, weshalb sich dieser Weg für meine Zwecke als nicht gangbar erwies.

Meine Arbeit mit dem Bewegungslehrer Prapto

Während der Vorbereitung zu meiner Reise erfuhr ich von einem Soloenser Bewegungslehrer, der u.a. durch ein interessantes Theaterprojekt von sich reden gemacht hatte: ein Stück mit selbstentworfenen überdimensionalen *wayang kulit*-Figuren, kombiniert mit Tanz und Freier Bewegung. Nachdem ich erfuhr, daß Suprpto Suryodarmo, kurz Prapto genannt, auch Westler in Freier Bewegung unterrichtet, nahm ich mir vor, ihn ausfindig zu machen. Und im Gegensatz zu meinen Erfahrungen mit dem IATSI fiel mir in dieser Sache alles geradezu in den Schoß. Nach wenigen Tagen konnte ich Praptos persönliche Bekanntschaft machen, und ich war sofort beeindruckt von seinem Charisma. Allein seine faszinierende Gestik genügte schon, um in mir den Entschluß zu festigen, bei diesem Mann lernen zu wollen, wieviel mehr aber erst der Inhalt unseres Gesprächs! Er erklärte mir, daß es bei seiner Bewegungslehre u.a. um die Schulung der Bewußtheit, der Achtsamkeit im gegenwärtigen Augenblick gehe. Er lud mich dann zu einer „einfachen“ Übung ein und forderte mich auf, achtsam durch die Türe zu gehen. Mehrfach versuchte ich mich daran, aber erst, als Prapto es mir einmal demonstrierte, dämmerte mir, was Bewußtheit mit dem ganzen Körper bedeuten mag. Er gab mir die „Hausaufgabe“, das Überschreiten fiktiver Schwellen zu üben – ein simpler Akt, bei dem ich aber wiederholt in Tränen ausbrach. Ich begriff, wie eng unser körperlicher Ausdruck mit unserer seelischen Verfassung verknüpft ist. Praptos Aufforderung bei unserem ersten Gespräch, einmal meine Stimme ertönen zu lassen, hatte übrigens noch zu einem sehr jämmerlichen Resultat geführt.

Es wurde also deutlich, wie Hemmungen, sich körperlich auszudrücken, allgemeine Blockaden in unserem Leben widerspiegeln – was sonst hätte mich bei meinen häuslichen Übungen, Schwellen zu überschreiten, wohl zu Tränen rühren können. Es blieben nicht die letzten Tränen, aber ich wußte vom ersten Augenblick an instinktiv, daß das Phänomen auch in umgekehrter Richtung funktioniert: wenn ich die Hem-

mungen, mich körperlich auszudrücken, überwinden würde, würde auch mein innerer Ausdruck in Fluß geraten und ich könnte meine Theaterarbeit auf eine ebenso tiefgründige wie unmittelbare und einfache Ebene bringen. Und weshalb sonst war ich nach Java gekommen? Das ständige Zurücknehmen der Emotionen beim Spiel der Marionetten, das Bewegen zu fremden Stimmen vom Band und meine „verkopften“ Textbücher hatten mich nicht mehr befriedigt, und ich träumte vom „nackten Theater“: offenes Spiel unter Einsatz meiner ganzen Person inklusive Stimme, die Inhalte nicht mehr in das Korsett verworrener Gehirnakrobatik gezwängt.

Schon in Deutschland hatte ich mir überlegt, daß es zu diesem Zweck vielleicht gut wäre, auch den javanischen Tanz zu lernen, aber es zeigte sich, daß bei aller Faszination das Nachmachen der bis ins kleinste Detail festgelegten Bewegungen keinen Reiz für mich hatte. Es ging mir da wie Prapto, der eine große Liebe zum Tanz mit seinen fließenden meditativen Bewegungen und seiner tiefgründigen Philosophie hat, ihn aber ebenfalls für sich persönlich als nicht erschöpfende Ausdrucksmöglichkeit empfindet. Er fand dann für sich die Lösung darin, die Natur als seine Lehrerin zu wählen, und seit seiner Jugend praktizierte er alleine „Freie Bewegung“ indem er sich den verschiedensten Einflüssen der Natur aussetzte. Erst sehr viel später begann er als Dozent am STSI zu unterrichten, und seit Mitte der achziger Jahre arbeitet er selbstständig mit Westlern.

Die Beschreibung der eigentlichen Bewegungsarbeit mit Worten fällt schwer – sie findet auf rein körperlicher Ebene statt und löst in jedem sehr subjektive Erfahrungen aus. Sie mit Schlagworten zu umschreiben wie „eine Art Tai Chi“, „eine Art Meditation“, „eine Art Therapie“, „eine Art freies Tanz-Theater“, trifft in jedem Fall nie den Kern.

Aufgabe ist, die Natur durch Bewegung zu „lesen“. Dabei ist grundlegend, den Intellekt und das Ego auszuschalten: es geht nicht darum, etwas Tiefgründiges oder Interessantes, Schönes oder Virtuoses zu machen, sondern darum, sich zu entspannen und ganz ehrlich das geschehen zu lassen, was im Einklang mit der eigenen Verfassung steht. Wer es nicht selbst versucht hat, kann sich nicht vorstellen, wie schwierig das ist, besonders für uns Westler. Es gibt keine Regeln oder Bewegungsabläufe, die einstudiert werden, und die Arten, sich zu bewegen, sind bei einer Gruppe so vielfältig und weit gefächert wie die Persönlichkeiten der Teilnehmer. Um das anfangs meist recht einseitige Bewegungsrepertoire zu erweitern, gibt Prapto einfache Anweisungen, z.B.: Sich auf alle möglichen Arten am Boden fortzubewegen, von Säule zu Säule zu gehen oder sich beim Bewegen strecken und seine ganze Körperlänge zu fühlen. Er behandelt jeden Teilnehmer ganz individuell, und seine Fähigkeit, die Schwachstellen jedes einzelnen zu erfühlen und ihm genau die richtigen Ratschläge zu geben, ist höchst bemerkenswert. Immer wieder war ich aufs neue verblüfft und fasziniert von der Übertragbarkeit auf mein tägliches Leben: die Tatsache, daß ich mich aufrecht nicht mehr richtig bewegen konnte, in gebückter Haltung oder am Boden kriechend aber geschmeidig wie eine Katze, war Symptom dafür, daß mein „zu-sehr-im-Kopf-

sein“ mich handlungsunfähig gemacht hatte; die Aufgabe, mir bewußt zu machen, daß die anderen mich sehen können und es zuzulassen ohne gefallen zu wollen, war ein Hinweis auf meine Tendenz, mich nicht zu zeigen, wenn ich mir meiner Sache nicht sicher bin usw.

Praktiziert wurde vorwiegend auf Praptos Land in Mojosongo, einem kleinen parkähnlichen Tal 8 km nördlich von Solo. Hier gibt es verschiedene Örtlichkeiten: das *pendopo*, eine kleine offene Säulenhalle, die für „Haus“ steht, einen jungen Mangohain mit vielen verzweigten kleinen Wegen für „die Straße“, das Mandala, eine achteckige Fläche für „die Zirkulation der Natur“ und eine rechteckige offene Wiese für „die Bühne“. Die Teilnehmer wurden vor die Aufgabe gestellt, sich für einen der vier Orte zu entscheiden, um dort neben den Übungen in der Gruppe für sich zu praktizieren. Es liegt nahe, daß die Erfahrungen, die man auf offener „Bühne“ macht, anders sind als die im „Haus“ oder in der „Zirkulation der Natur“, und ich überlasse es der Phantasie des Lesers, sich auszumalen, welche Lichter einem aufgehen, wenn man sich mit größter Aufmerksamkeit auf einem Weg mit unendlich vielen Kreuzungen bewegt. So liegt es nahe, daß unsere Gespräche häufig auch sehr philosophischer Natur waren und Praptos eigenwillige Deutungen, die von der javanischen Lebensphilosophie und seiner buddhistischen Religion mitbeeinflusst sind, haben bei mir viele Steine ins Rollen gebracht.

Um unseren Erfahrungsschatz noch mehr zu erweitern, führte Prapto uns auch jeweils für mehrere Tage an verschiedene Orte: zum Borobodur, zu einem hügeligen Naturgelände oberhalb eines Sees und an den Indischen Ozean. Der Leser mag sich die Lernerfahrungen ausmalen: Sich bewegen auf den heißen Steinen in den offenen Galerien des Borobodur inmitten unzähliger erstaunter Touristen und in der ungebrochen starken Energie dieses buddhistischen Heiligtums; sich bewegen in der Natur, wo die Reisterrassen, die Hügel und der See ebenso zu einem sprechen, wie die Käfer, die Blätter und die Bauern, die riesige Grasgebinde auf dem Kopf vorbeitragen; sich bewegen in den warmen Wellen des Meeres, wo die Javaner Opfergaben für die Königin der Südjavanischen See darbringen und im weichen Sand der Dünen, während die Sonne über dem Meer unter- und der Mond über den Bergen aufgeht.

Den Abschluß des letzten Kurses bildeten öffentliche Vorführungen im Kulturzentrum von Solo. Als Kommunikationspartner hatte ich eine javanische Tänzerin und zwei Tänzer gewählt, letztere auch Dozenten am STSI und langjährige Prapto-Schüler. Für die Musik konnte ich den berühmten balinesischen Komponisten I Wayan Sadre, den australischen Komponisten Ion Perce sowie einen weiteren Musiker gewinnen. Sie begleiteten uns mit einer sehr modernen Musik, in deren Verlauf Gläser zertrümmert und mit den Scherben geklirrt und mit rostigen Flaschenzügen gequitscht wurde.

Ich wage hier zu behaupten, daß dieses Jahr mit seinen vielfältigen Erfahrungen – gekrönt von einer eigenen Performance, in der ich mich so frei ausdrücken konnte, wie ich es nie für möglich gehalten hätte – die reichste und erfüllteste Zeit meines bisherigen Lebens war. Nun hoffe ich, den Plan realisieren zu können, meine Abschluß-

Performance bei einem Künstler-Treffen in Köln zu zeigen: vom 4. bis 10. Juni findet dort unter dem Titel „Sharing Time“ ein Prapto gewidmetes Festival mit Aufführungen und Workshops seiner Schüler statt. Auch Prapto selbst hat seine Teilnahme zugesagt.

Astrid Rokossa

Textilien aus Sumba¹: Verkleidete Kommunikation

In der Galerie Smend waren Textilien aus Sumba zu sehen, die der Kölner Sammler August Flick in den vergangenen fünf Jahren erwerben konnte. Es sind Stoffe, die freundlich und faszinierend zugleich wirken; ihnen zu begegnen, ist auf verschiedene Weisen möglich: Als Ästheten bewundern wir das ausgewogene Design, den perfekten Schnitt und die klaren Konturen auch kleinstteiliger Figuren, die satten Farben und die intensiven Kontraste. Aus ethnozoologischer Perspektive sind wir eher geneigt, die Ikonographie der Motive und Designs zu entschlüsseln und nach der Bedeutung und der Funktion dieser Stoffe zu fragen: Wer hat sie mutmaßlicherweise getragen? Zu welchem Anlaß wurden sie verwendet? Wer hat sie hergestellt und wie war dieser Produktionsprozeß organisiert?

Im folgenden soll weniger auf die optisch-ästhetischen Qualitäten der Textilien als vielmehr auf ihre Bedeutung im soziokulturellen Lebenszusammenhang der Sumbanesen eingegangen werden. Dies umso mehr, als die auf Sumba lebenden Menschen diese Tücher mit ihren spezifischen ästhetischen Qualitäten funktional in ihre Soziokultur integriert haben: Stoff ist Teil eines non-verbalen Kommunikationssystems, über das ihr Zusammenleben und ihre Kontaktetikette geregelt werden.

Polarisierung der Textilherstellung und Stoffzirkulation

Dem Besucher der Ausstellung fiel unmittelbar die Unterschiedlichkeit der Textilien auf: figuralen Ornamentierungen standen elementare Streifen und geometrische Muster gegenüber. Das war kein Zufall, denn es wurden sowohl Textilien von der äußersten Ostküste Sumbas gezeigt – der Region um Kap Undu (vgl. Karte im Anhang), die mit Tier- und Menschenfiguren verziert sind, als auch solche von der äußersten Westküste – der Region um Kap Kodi, die im Vergleich dazu wesentlich einfacher wirken. Damit waren Textilien aus den beiden einzigen Zentren hochentwickelter Textilherstellung Sumbas ausgestellt.

Diese Polarisierung der Stoffproduktion an der Ost- und Westküste Sumbas ist nicht willkürlich, sondern das Resultat strikter Tabus, denen zufolge der Bevölkerung im Inselinnern die Textilherstellung verboten ist.² Ihre Beschränkung auf zwei polare Zentren forciert einen kontinuierlichen Austausch und damit permanenten Kontakt zwischen den Bevölkerungsgruppen im Inselinnern und denen in den Küstenregionen.³ Die Sumbanesen im Inselinnern sind gezwungen, ihre landwirtschaftlichen Produkte an der Küste im östlichen oder westlichen Sumba u.a. gegen Textilien einzutauschen. Ihr *adat*, das ungeschriebene Gesetz Sumbas, verlangt von ihnen die rituelle Verwendung von Textilien: zur Knüpfung sozialer Allianzen zwischen Familien müssen

Geschenke getauscht werden, so zum Beispiel zwischen Brautgeber- und Brautnehmerseite im Rahmen der Hochzeitszeremonien. Auch eine Beerdigung erfordert zahlreiche Tücher als Kleidung, Leichentuch und Grabbeigabe für den Verstorbenen.

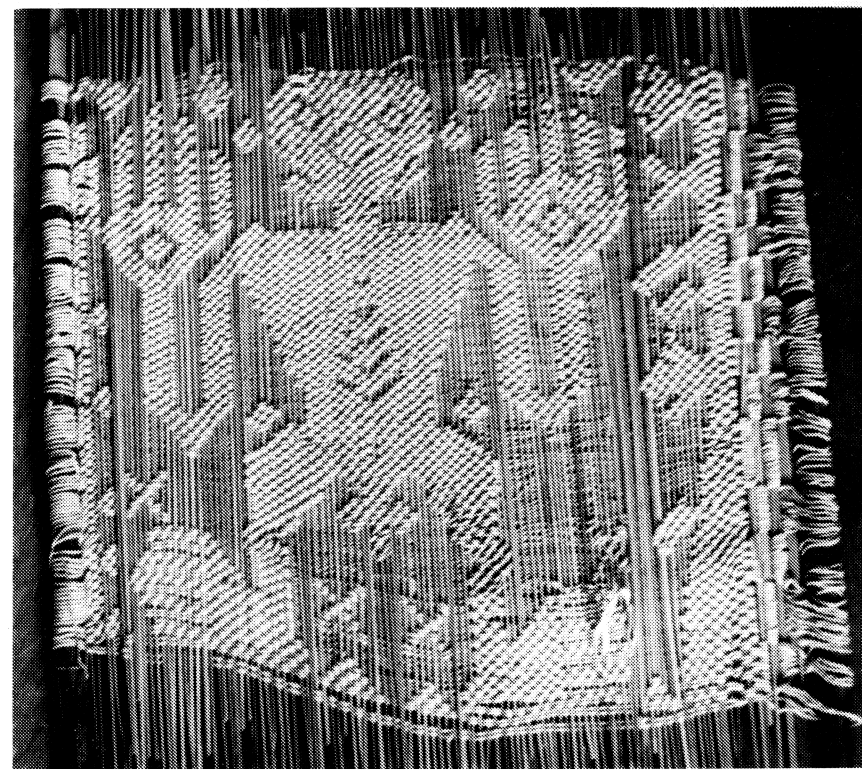
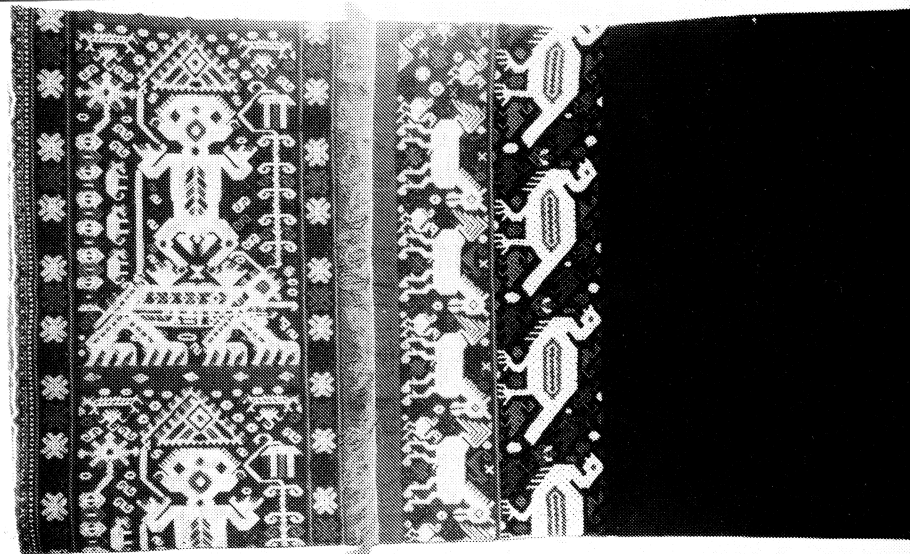
Entsprechend wird Stoff in den Zentren am Kap Undu im Osten und in Kodi im Westen nicht nur für den Eigenbedarf an Kleidung und Zeremonialtüchern der dort lebenden Sumbanesen produziert, sondern vorrangig für den Tausch. Die Textilien, die in diesen *adat*-geforderten und -bedingten Austauschprozessen traditionell gebraucht werden, sind vor allem die kettikat-verzierten Hüft- und Schultertücher der Männer und die Körper- oder Hüfttücher der Frauen. Beides war mehrfach in der Ausstellung zu sehen und zwar in so hochwertiger und exzellenter Art, daß davon ausgegangen werden kann, daß diese Textilien ursprünglich zum Besitz von Oberschicht-Familien gehörten. Woran ist das zu erkennen?

Textilien aus Ost-Sumba: *hinggi* und *lau*

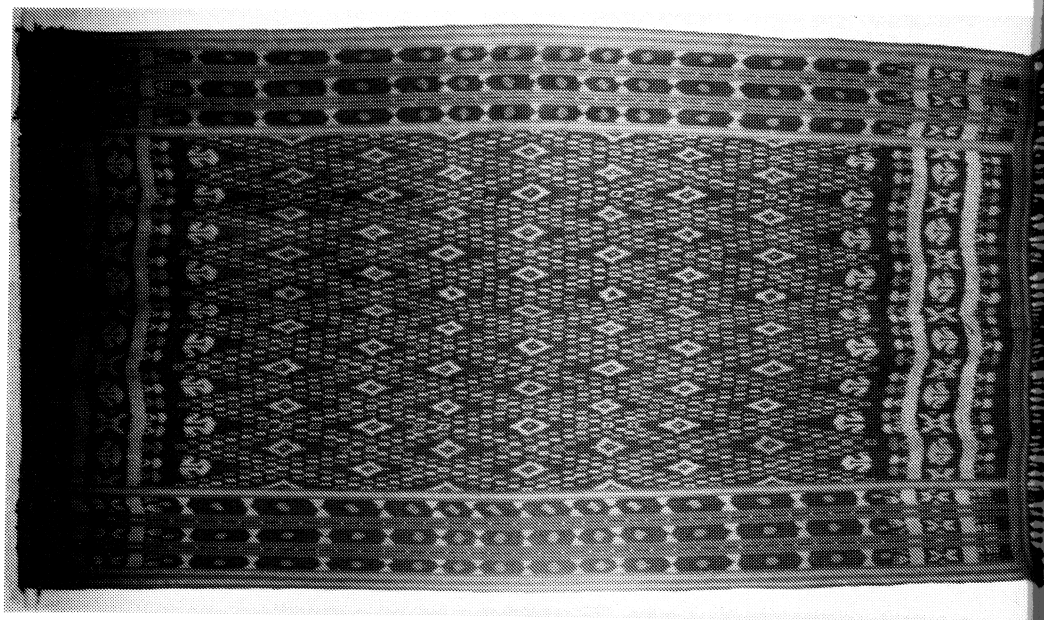
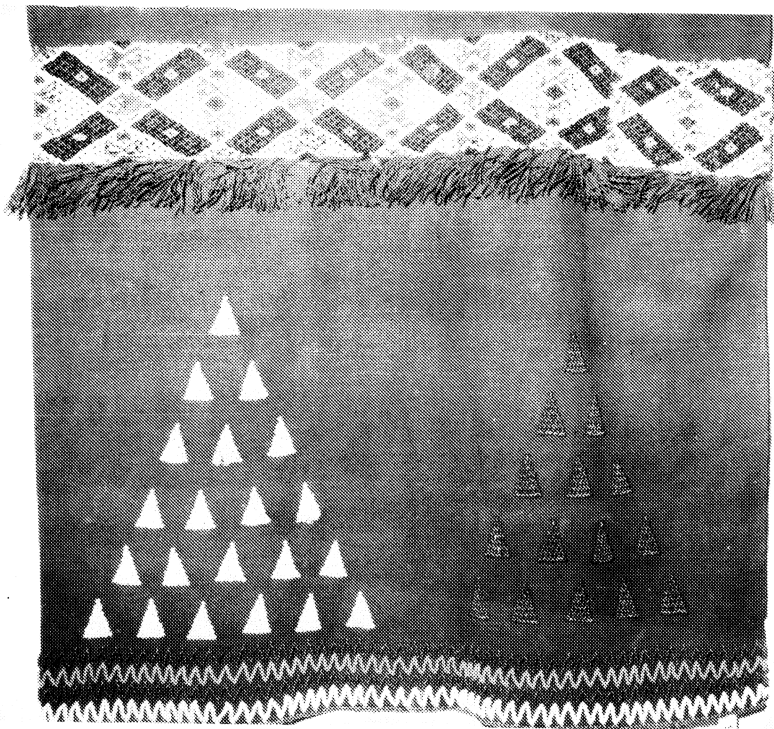
Die *hinggi*, die zeremoniellen Hüft- und Schultertücher der Oberschicht-Männer Ost-Sumbas sind zunächst größer als die rangniederer Sumbanesen. Sie bestechen darüber hinaus durch ihre Farbgebung: sonst nur dunkelblau grundiert, zeigen sie ein intensives morinda-rot, das die Herstellung eines Tuches erheblich verlängert und erschwert.⁴ Oft sind sie durch eine separat gewebte Bordüre (*kabaki*) abgeschlossen. Das Design dieser wertvollen *hinggi* ist komplexer und komplizierter als das der gewöhnlichen, und es ist in abgegrenzten horizontalen Bahnen arrangiert. Es beinhaltet Motive, die traditionell der Oberschicht vorbehalten sind. Nachweislich ist die Verzierung eines Tuches mit dem *patola ratu*-Design Privileg der Elite. Dieses Muster zeigt ein feines Netz von Linien und Formen, das prestigeträchtige, importierte indische Seidenstoffe imitiert. Einzelne Motive sind ebenfalls der Oberschicht vorbehalten; über ihre Ikonographie wird jedoch bisher nur spekuliert: Menschenfiguren werden mit Leibeigenen der Elite assoziiert, der Hirsch mit der heiligen Hirschjagd – ein Privileg der Oberschicht –, Pferde mit deren Reichtum. Eindeutig dagegen das Löwenpaar mit Krone, ein kolonialer Import aus den Niederlanden, das ebenfalls nur Tücher der Elite zierte.

Ein anderes bedeutsames *hinggi*-Motiv ist der Schädelbaum, der mit dem Kopfjagd-Ritus der Sumbanesen verbunden ist: Vom erfolgreichen Kampf zurückkehrende Krieger richteten vor dem Clan-Haus einen gefällten und entrindeten Baum auf, an dessen Äste sie ihre Schädeltrophäen spießten. Sie sicherten auf diese Weise die Existenz ihres Clans. Dieser Ritus wurde von der niederländischen Kolonialmacht erfolgreich bekämpft. Das Schädelbaum-Motiv und mit ihm die Erinnerung an diese Tradition leben auf den Tüchern weiter.

Das Äquivalent zum hochrangigen *hinggi* des Mannes in Ost-Sumba ist der *sorong* der Frau, *lau* genannt. Ein Schlauch, der – anders als der *hinggi* – nicht nur kettikat-verziert sein kann, sondern auch durch die im indonesischen Archipel seltene Weberei mit zusätzlicher Musterkette (*lau pahudu*) oder durch die aufwendige Applika-



oben: *lau pahudu*, Frauenrock aus Ost-Sumba (Privatsammlung August Flick)
unten: Vorlage zur Verzierung eines Gewebes mit zusätzlicher Musterkette (Privatsammlung Astrid Rokossa)



oben: *lau hada*, Frauenrock aus Ost-Sumba (Privatsammlung August Flick)
 unten: *hanggi*, Hüfttuch und Zeremonialgewebe aus West-Sumba
 (Privatsammlung August Flick)

lion mit Perlen oder Muscheln (*lau hada*). Das Motivrepertoire entspricht dem der *hanggi*. In der Ausstellung waren verschiedene *lau* zu bewundern, die mit zusätzlicher Musterkette verziert sind (Abb. 1). Von ihnen ist anzunehmen, daß ihre Motive sehr alt sind, da sie von der Weberin nach tradierten „Motivkarten“ reproduziert werden (Abb. 2). Diese Vorlagen aus Fäden und gespaltenem Bambus zeigen der Weberin, welche Fäden der zusätzlichen Musterkette sie für die Motivdarstellung auswählen muß.

Daneben waren *lau* ausgestellt, die mit Perlen-Applikation dekoriert waren. Ich möchte auf einen Frauenrock besonders hinweisen, den Herr Flick 1991 persönlich von der Königin von Rende, Ost-Sumba, erwerben konnte (Abb. 3). Das Besondere an diesem Textil ist nicht nur seine faszinierende Optik, sondern die seltene Tatsache, daß die Genealogie dieses Rocks bekannt ist: Ursprünglich in Pao in Ost-Sumba hergestellt, gelangte das Tuch zunächst in das Zentrum der Insel nach Lewa und von dort zurück an die Ostküste in den Besitz der Königin von Rende. Dieses Beispiel verdeutlicht noch einmal die eingangs erwähnte Stoffzirkulation.

Textilien aus West-Sumba: *hanggi* und *rusu banggi*

Im Vergleich zu den Textilien aus Ost-Sumba werden die Stoffe aus West-Sumba, aus der Kodi-Region, von der Forschung weitgehend vernachlässigt.

Die Ausstellung zeigte aus West-Sumba einige *hanggi*, die traditionellen Hüfttücher der Männer. Sie unterscheiden sich im Design deutlich von den *hanggi* Ost-Sumbas: weiße, gelbe oder rot-braune Flecken formieren sich zu Rauten, die das Mittelfeld netzartig überziehen.⁵ Musterbänder begrenzen das Feld zu allen Seiten. Auch diese *hanggi* sind der Elite vorbehalten. Sie sind selten Kleidungsstück, manchmal Teil des Geschenks der Brautgeber- an die Brautnehmerseite und meistens Leichentuch.

Das Design ist nachweislich durch die Musterung von Schlangenhäuten beeinflusst: Rauten im Mittelfeld symbolisieren die Rückenzeichnung der Schlange, die Linien in den Seitenstreifen ihre Zeichnung an den Flanken.⁶ Ein *hanggi* imitiert eine Schlangenhaut, in der der Leichnam bei der Beerdigung eingehüllt ist. Die Bedeutung als Leichentuch erklärt sich aus der Assoziation der Häutung der Schlange mit der Wiedergeburt des Verstorbenen.

Abschließend noch einige Bemerkungen zu den mit Kettstreifen und einer breiten Abschlußborte verzierten blaugrundigen Stoffen, *rusu banggi* genannt, die durch ihre außergewöhnliche Länge bis über 7 m auffallen: Jüngere Berichte bezeichnen sie als zusätzliches Hüfttuch, das mehrfach über einem *hanggi* um den Körper geschlungen wird und den Träger bei den jährlich stattfindenden Reiterkämpfen (*pasola*) vor Verletzung schützen soll.⁷ Alte niederländische Quellen erwähnen solche Tücher dagegen als Teil der „Staatsrobe“ der Elite.⁸ In dieser Funktion visualisiert die um die Hüften gewickelte Stofffülle bei öffentlichen Anlässen den sozialen Status des Trägers.

Tradition und Ausverkauf

Noch heute blüht die Textilproduktion auf Sumba. Stoffe werden nach wie vor für den eigenen Bedarf und für den Tausch hergestellt, inzwischen auch für den Verkauf an Touristen. Natürlich hat sich mit diesem kulturellen Ausverkauf, der seine Wurzeln schon in der niederländischen Kolonialzeit hat, auch das Design verändert: die Motive sind größer, die Farben inzwischen chemisch, das Garn maschinell gesponnen und die Textur entsprechend verändert.

Die in der Ausstellung gezeigten Textilien sind nachweislich sehr alt und traditionsreich. Die ursprünglichen Besitzer haben sich vermutlich nicht freiwillig von ihnen getrennt. Der Inhaber des in Abb. 4 wiedergegebenen *hanggi*, der Raja von Pero in der Kodi-Region, starb kurz nachdem er sich von diesem Tuch getrennt und es an einen Händler verkauft hatte. Ein anderes Textil, ein schlammgefärbter *lau hada*, ist nur in Umlauf gekommen, weil der ehemalige Besitzer, der König von Kap Undu, es bei einem Händler verpfändet hatte und vor seinem Tod nicht mehr auslösen konnte.

Jedes Tuch hat eine Geschichte, die dem Betrachter nicht in jedem Fall bekannt und zugänglich ist. Für uns bleiben diese Textilien Zeugnisse des Fremden und sie werden zu Zeugnissen einer erodierenden Kultur. Als solche fordern sie zu anderen Betrachtungsweisen heraus, als wir es sonst von ästhetischen Objekten gewohnt sind.

Literatur

Geirnaert-Martin, D.C.: The Snakes Skin: Traditional Ikat in Kodi. In: G.Völger /K.v.Welck (ed.): Indonesian Textiles, Symposium 1985. Köln 1991

Gittinger, M.: Splendid Symbols. Textiles and Tradition in Indonesia; Washington D.C. 1979

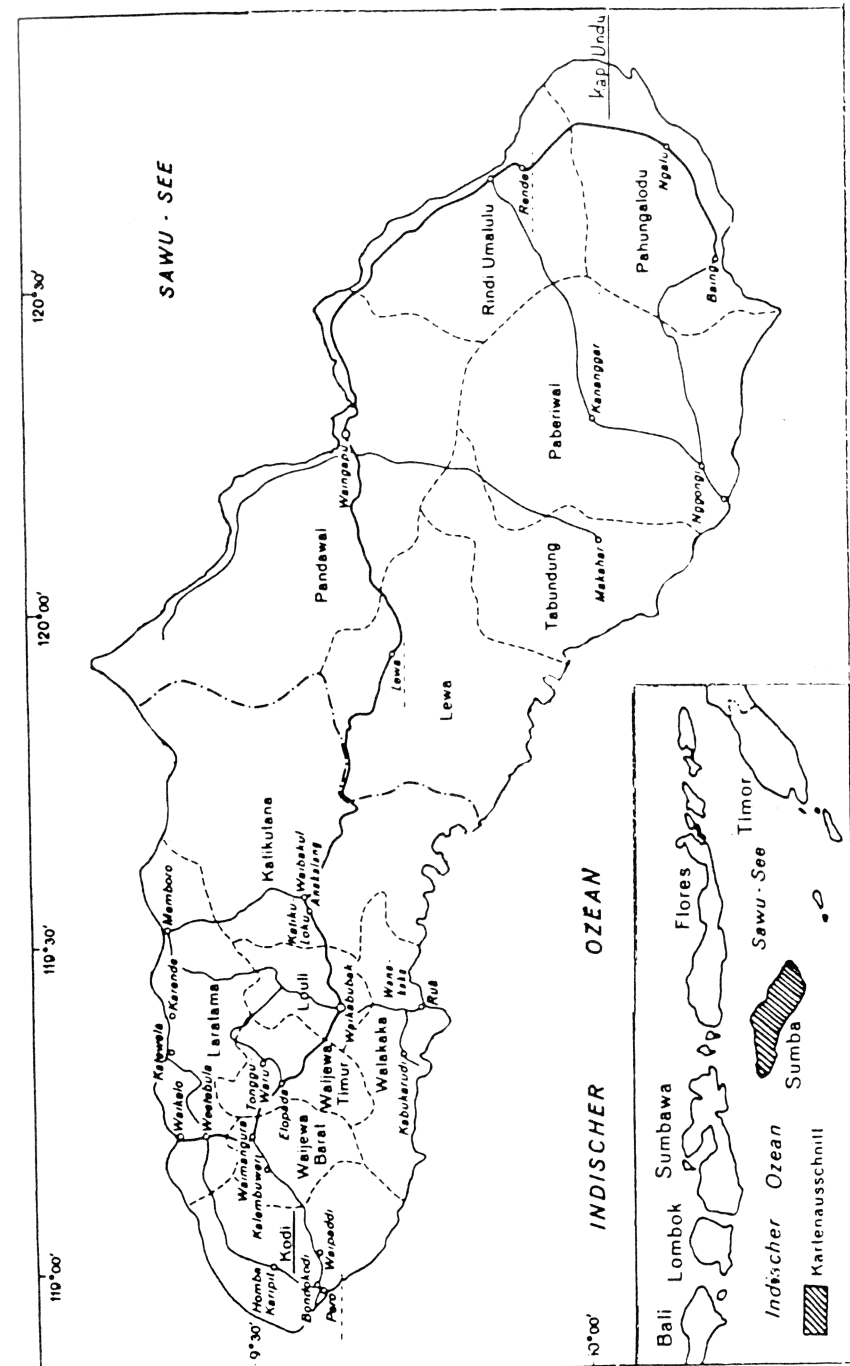
Holmgren, R.J. und A.E. Spertus; Early Indonesian Textiles from Three Island Cultures. Sumba, Toraja, Lampung, New York 1989

Jasper, J.E. und Mas Pirngardie; De inlandse kunstnijverheid in Nederlandsch Indie, Teil 2: De Weefkunst; Den Haag 1912

Majlis, B.; Gewebte Botschaften – Indonesische Traditionen im Wandel Hildesheim 1991

Anmerkungen

- 1) Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Textilien aus Sumba“ am 10. Dezember 1992 in Köln
- 2) Vgl. Geirnaert-Martin, S. 41
- 3) Gleichzeitig wird durch dieses tradierte Tabusystem die privilegierte Position der Elite an der Küste stabilisiert und ein politischer Kontrollmechanismus über das Inselinnere installiert
- 4) Ursprünglich konnte die Herstellung eines solchen *hanggi* über ein Jahr dauern. Durch Verarbeitung maschinell gesponnenen Garns und Verwendung chemischer Farbstoffe ist dieser Prozeß heute erheblich verkürzt.
- 5) Die farbigen Flecken wurden ursprünglich nachtraglich aufgemalt.
- 6) Vgl. Geirnaert-Martin a a O
- 7) Vgl. für andere Khan-Majlis, S. 241
- 8) Vgl. Jasper/ Mas Pirngardie, S. 277 f.



„Kulturelles Spiel und gespielte Kultur – Bewegungsspiel als Dramatisierung des Lebens“ von Eike Jost (unter Mitarbeit von Thomas Smidt)

Im Bewegungsspiel ist – im Unterschied zum Rollenspiel – der Ablauf eines Geschehens durch Regeln definiert und wird durch die Feststellung von Siegern oder Verlierern beendet. Sieger und Verlierer werden aber nur – im Unterschied zum Sportspiel – im direkten Vergleich zwischen den Parteien ermittelt und nicht anhand von Mess-Ergebnissen; so wäre ein Wettlauf zu einem vereinbarten Punkt ohne Berücksichtigung des Verhältnisses Distanz – Laufzeit ein Bewegungsspiel, während ein 100-Meter-Lauf mit Stoppuhr ein Sportspiel wäre.

Sicher erinnern Sie sich auch an Bewegungsspiele, die Sie selbst früher auf dem Schulhof oder in der Nachbarschaft gespielt haben. Je nachdem, wie alt Sie sind, könnten dies Spiele wie „Kreisel und Peitsche“, Völkerball, „Räuber und Gendarm“ oder Gummi-Twist sein. Welche kulturelle Bedeutung haben diese Spiele? Wie und von wem werden neue Spiele entwickelt und eingeführt? Durch welche Mechanismen setzen sich einige Spiele durch, während andere aus der Mode kommen?

Die Antwort liegt in der Theorie begründet, daß das Spiel ein Spiegel der Kultur sei. In der Festlegung der Regeln, in der Wahl der Spielgeräte und im Verhalten der Beteiligten weist das Spiel vielfältige Bezüge zu seinem gesellschaftlichen Kontext auf, und so, wie dieser Kontext einem zeitlichen Wandel unterliegt, wandelt sich auch das Spiel im Laufe der Zeit. Das ist in Deutschland nicht anders als in Indonesien.

Eike Jost hat in seinem Buch „Kulturelles Spiel und gespielte Kultur“ 16 Bewegungsspiele aus West-Sumatra und Yogyakarta dokumentiert und diese gesellschaftlichen Bezüge analysiert. Die Spieler waren dabei Dozenten der jeweiligen Sportfakultäten der Pädagogischen Hochschulen.

In beiden Untersuchungsgebieten war zum Beispiel „Der bewegliche Stern“ bekannt: Die Spieler gruppieren sich an den Spitzen eines gedachten Sterns um einen Mittel-Spieler im Zentrum. Sie „tauschen ständig ihre Positionen und versuchen dabei zu verhindern, daß ihnen der Spieler in der Mitte des Sterns zuvorkommt. Dieser bemüht sich, schneller zu sein als andere und eine freie Sternspitze zu besetzen.“ „Trotz des einfachen Themas ist es ein sehr anspruchsvolles Interaktionsspiel, das ein großes Maß an Aufmerksamkeit, Übersicht und Reaktionsschnelligkeit erfordert. Keine Aktion ist vorhersehbar. Wer mit wem die Plätze tauscht, ergibt sich spontan und überraschend. Es gibt keine festgelegte Ablaufstruktur, in die sich die einzelnen Spielzüge strategisch einfügen. Dennoch erfolgen die Aktionen nicht zufällig. Es zeigt sich vielmehr, daß die Spieler das gesamte Gefüge im jeweiligen Zustand sehr gut über-

blicken und daß sie untereinander präzise kommunizieren.“ ... „Gelingt es dem Mitspieler längere Zeit nicht (es gibt hierfür kein bestimmtes Zeitmaß), eine Sternspitze zu besetzen, erhält er die sog. 'letzte Chance'. Unter Gesang wird er von Mitspielern auf die Arme genommen und etwa dreißig Meter fortgetragen. Der Gesang bricht abrupt ab, der Spieler wird abgesetzt und alle rennen zurück, so schnell sie können, um eine freie Sternspitze zu erobern.“

In der Analyse zeigt sich, daß es in diesem wie auch in den anderen Spielen mehr auf das „Miteinander“ als auf das „Gegeneinander“ ankommt. Die Freude an der Interaktion im Spielverlauf scheint ein stärkeres Spielmotiv zu sein, als die Aussicht darauf, die anderen zu schlagen. So ist das Verantwortungsgefühl für den Zusammenhalt der Gruppe letztlich größer als der Wille zum Sieg, was sich am deutlichsten zeigt in der Gewährung einer „letzten Chance“. Ein solches Spielverhalten interpretiert der Autor als „Dramatisierung von Traditionen“, da die Beteiligten auch außerhalb des Spiels darauf angewiesen sind, sich in Gruppen wie Großfamilien oder Nachbarschaftsgemeinschaften einzufügen. Individuelles Abweichen von der Gruppen-Norm gilt dagegen als störend oder sogar gefährlich.

Ähnlich verhält es sich mit dem Themenkomplex „Erfolg und Fortschritt“, für den der Autor eine „auffällige Koinzidenz von Merkmalen, die im Lebensalltag eine zentrale Rolle spielen, und solchen, die unsere Spieluntersuchungen ergeben haben“, feststellt. Im Spiel wie im Lebensalltag dominiert der Wunsch, gute Beziehungen in einem Gruppengefüge zu etablieren vor dem Streben nach persönlichem Erfolg. Demnach waren Versuche einer Profilierung gegenüber der Gruppe im Spiel nicht anzutreffen und so erklärt sich wohl auch, daß die Spieler weniger Wert auf die Feststellung des Siegers als auf die Feststellung des Verlierers legten.

Obwohl es sich bei den beobachteten Spielen um traditionelle Bewegungsformen handelt, kommt der Autor abschließend zu dem Ergebnis, daß diese Spiele nicht bloße Reflexe vergangener Verhältnisse sind, sondern daß sie den Stellenwert gegenwartsbezogener Symbolformen haben. In diesem Sinne sind sie durchaus in der Lage, ihre Funktion auch in der sich verändernden indonesischen Gesellschaft zu bewahren.

Die Arbeit von Eike Jost ist nachvollziehbar, verständlich und aufschlußreich; zahlreiche schwarz-weiß-Fotos übermitteln sehr lebendig die Atmosphäre der Bewegungsspiele, und die genauen Regel- und Ablaufbeschreibungen machen es sicherlich möglich, die Spiele nachzuspielen. Somit ist das Buch jenseits seines spieltheoretischen Ansatzes auch für Pädagogen hierzulande interessant, die nach neuen Anregungen für den Sportunterricht suchen. (Hiltrud Cordes)

„Das Bild des Kindes in der modernen indonesischen Literatur“ von Helga Blazy

Die hier zum Thema zusammengestellten Kurzgeschichten beleuchten verschiedene Aspekte der Beziehung, vielfach die spezielle Relation eines Kindes zu seinem abwesenden Vater und die Not, die ihm aus dessen Abwesenheit erwächst. Im Kontext der Vater-Kind-Beziehung und speziell der Sohnesbeziehung könnten auch Sitor Situmorangs verschiedene Fassungen des Motivs vom Verlorenen Sohn stehen. Sie sind hier nicht aufgenommen worden, da der Sohn deutlich ein erwachsener Mann ist, wenngleich im Titel als 'si anak', Kind, benannt. Zudem wird kein Hinweis auf einen kindlichen Konflikt gegeben, aus dem heraus das Geschehen wächst. In den folgenden Kurzgeschichten spricht zumeist ein kindlicher Ich-Erzähler, das ist nicht üblich in indonesischen *cerpen*; aku 'ich' erzählt aus einer Sicherheit der Beziehung zum Vater heraus.

Die Geschichte 'Yang sudag hilang' von Pramoedya Ananta Toer (1952) stellt beispielhaft die Entwicklung eines künstlerischen Prozesses dar, sie weist auf die ersten Andeutungen in einer Person über die innere Wirklichkeit, die als eine eigene gegen äußere Widerstände in ihr am Leben erhalten werden kann und später nach Ausdruck sucht. Ein Ich-Erzähler blickt zurück auf seine frühe Kindheit, die ihm wie der Fluß Lust erscheint, der durch seinen Geburtsort fließt, einmal friedlich und sacht, dann wieder überschwemmend und alles mit sich reißend. Aku erinnert sich an verschiedene Episoden aus seiner Kindheit, die zusammen sich zu einem Muster seiner Eltern und seiner eigenen Person fügen und dabei eine seltene Klarheit haben. Das Phantasie-, Traum- und Liebesleben des Kindes wird von der Mutter gestört. Der Zweijährige, noch sehr abhängig von ihr, ist gespalten; er kann sich schließlich nur an die eifersüchtige Mutter halten, die nicht mit ihm träumt sondern ihre ihm fremden Gedanken über ihre Wirklichkeit dagegensetzt. In diesem Alter bekommt er einen Bruder, mit dem die Mutter anders eins ist, während er Dinge sieht und fühlt, für die sie kein Verständnis hat. So möchte aku lieber mit dem Vater, der Lehrer ist, in die Schule, um mehr verstehen zu können von seiner eigenen Welt. Vater hat ein verschmelzendes, lachendes Verständnis, in dem aku sich geborgen und lebendig erfährt. Die Sehnsucht nach Vaters Anwesenheit wird immer heftiger; zunächst läßt er sich beruhigen durch die Erzählungen der Mutter, doch ohne Vater wird seine Einsamkeit zu groß. Es kommt zu einem heftigen Ausbruch, der eine ganze Nacht lang währt, bis in der Frühe der Vater heimkehrt, von einem Pflegekind geholt, da aku nicht aufhören kann zu weinen und nach dem Vater zu schreien. 'Aber nun bin ich da', sagt der Vater und beginnt zu singen. Mutter kann mit dem kleinen Sohn in keine Träumerei über Vater eingehen, da

we nur an ihren eigenen Vater denken kann und ihre Mutter haßt, die diesen verlassen und einen anderen Mann genommen hat. Wie der Fluß hinterläßt all das Spuren in den Gedanken des Kindes, und nun – da aku es erzählt hat – ist es für immer ohne Spur verschwunden, doch auch für immer in anderer Weise in ihm erhalten.

In der Geschichte von Sukanto S.A. 'Tiada kubur bagi ajah' (1954) sind die Erinnerungen eines Sohnes an den Vater zusammengefaßt, der verschwand, einige Tage, bevor sein jüngster Sohn geboren wurde. Aku bewundert den Vater wegen der Festigkeit, mit der er seine geistige Freiheit vertritt, auch wenn es den Wohlstand der Familie kostet. Aku versteht, der Vater fühlt sich nicht frei, wenn er nicht in Probleme einbezogen ist, und nicht wirklich lebendig, wenn er sie nicht in sich lösen kann. Er beugt sich nicht der Angst vor dem Hunger, denn mit der Geburt ist die Möglichkeit zur Freiheit gegeben. Der Vater hat den Sohn mit seinem Segen adoptiert, so daß er ihn in den Möglichkeiten seiner Väterlichkeit wie in seiner nur ihm eigenen Lebendigkeit sehen kann: der Sohn hat auch den Vater adoptiert. Die Bewegungen der familiären und der übrigen Welt erscheinen demgegenüber unwesentlich. Es geht dem Sohn um ein Bedürfnis, mit dem Bild des Vaters im Sinn, zu sagen, was er verstanden hat von der Vergänglichkeit der wirklichen Dinge und der Unvergänglichkeit des Suchens nach der Eigenheit der Person.

Dies Bild im Sohn vom wandernden, etwas aufnehmenden und wieder loslassenden Vaters erinnert an einen anderen Wanderer, Amongraga in der javanischen Mystik, der bei all seinem Bemühen fühlte, er habe noch nicht das Ziel seines Suchens erreicht. Das Erbe des Vaters macht aus dem Sohn einen liebend Suchenden; der Titel der Geschichte 'Es gibt kein Grab für Vater' ist sicher nicht armselig und als Mangel zu verstehen, denn wie Amongraga verließ der Vater seine Frau, und wie dieser fand er in einer Höhle über der See – in Kalimantan – seinen Tod, die Klarheit, nach der er immerfort gesucht hatte.

Die Kurzgeschichte von J.E. Siahaan 'Jika hujan turun' (1961) wird vorrangig bestimmt von Warten und Wünschen. Aku, seine Geschwister und auch der Vater warten abends auf die Mutter, die von ihrer Arbeit zurückkehrt. Schließlich warten die Mutter und aku auf die Rückkehr des Vaters, der abends im Regen hinausging, um nach dem Deich bei den Reisfeldern zu schauen. Das Kind geht mit der Mutter den Vater suchen. Es hat Angst um den Vater, ruft nach ihm und ist sehr erleichtert, als er endlich antwortet. Szenen, die ausführlich beschrieben werden, sind insgesamt Abendszenen, in denen die Familie sich abschließt gegen das Draußen. Es besteht ein Spannungsfeld zwischen Draußen und Drinnen, zwischen Natur und Haus, zwischen Gemeinsam- und Alleinsein, das aber auch in seinen Qualitäten umschlagen kann.

Aus Gegensätzlichkeiten wird die Dynamik der Geschichte gespeist. Und ein Drittes kommt hinzu: Zwischen den Polen steht ein Naturbild, in dem alles offen und schwabend bleibt. Wenn aku aus dem Fenster schaut, versinkt er manchmal in Betrachtung der Nebelwolken, die einander über den Bergen jagen. In diesem Bild sind alle Fragen des Kindes nach seinem Woher und Wohin verdichtet. Es deuten sich Phantasien über seine Zeugung an und über die Unvereinbarkeit seiner Eltern und die Frage, wie es selbst seine Wahrnehmungen integriert; zugleich schwingen Vorstellungen mit über sein Weggehenkönnen, über die mütterlichen Berge hinweg auf väterlichen Spuren mit dem Wind.

A. Bastari Asnin erzählt in 'Di tengah padang' (1961) von drei Brüdern, die auf dem Feld Ziegen hüten. Kipa, der jüngste, fünfjährig, will ein Gewehr haben und schießen, als sie Schüsse hören. Mangku, der älteste, erinnert sich an die Zeit, als der Vater noch lebte und ihn mitnahm auf die Jagd. Er erinnert sich, wie er einen Gewehrlauf auf den Vater gerichtet sah, wie, bevor er ihn noch warnen konnte, der Vater tödlich getroffen wurde. Er erinnert sich, wie Sibar, der Nachbar, sehr bedauerte, daß er zufällig den Vater erschossen hatte, wie dann dieser Sibar mehr und mehr bei der Mutter war, wie erst Romli und dann Kipa geboren wurden, und dann die Mutter starb. Kipa holt sich heimlich Sibars Gewehr, als die Jäger Rast machen, und erschießt Sibar. Bezeichnend ist, daß es das kleine 'unwissende' Kind ist, durch das die Rache vollzogen wird – anders dürfte Vaternord wohl nicht thematisiert werden und gewiß nicht mit dieser Lust. Mangku blickt auf die Deichwege, weit weg in Gedanken. Die Bäume von den Deichwegen werfen lange schwarze Schatten bis zu ihrem Platz hin. Hier verbinden sich der Blick in die Ferne, die Gedanken, die in die Ferne gehen mit etwas, was von ferne her bis zu dem Platz kommt: der geballte, schwarze Schatten, aus dem später in Mangkus Gedanken der Schatten des Vaters aus den geballten Rauchwolken zwischen den Bäumen heraustritt. Dann kommt der Klang der Jägerflöte hinzu, der auch die Erinnerung belebt und den Zusammenhang zwischen jetzt und früher eng macht, und dann der Schuß.

In A. D. Donggos Kurzgeschichte 'Darah seorang ayah' (1962) setzt ein Junge sich auseinander mit seinem mütterlichen und väterlichen Erbe. Der zu Beginn der Geschichte Siebenjährige ist in der ersten Szene mit dem Vater in der Moschee und nimmt des Vaters Versunkenheit wahr, der, obwohl er das Arabisch nicht versteht, scheinbar eher in Mekka als im Dorf auf Sumbawa in seiner Zeit ist. Aku dagegen ist nur mitgekommen, weil der Vater ihm versprochen hat, nachher dürfe er reiten. Doch er möchte, angeregt vor allem vom Wunsch der Mutter, so wie Mutters Vater werden, der der religiöse Leiter des Dorfes war. Unter dem Zeichen, als Enkel müsse

den berühmten Namen des Großvaters fortsetzen, beginnt er zu lernen. Doch andere Dinge interessieren ihn viel mehr. Die Leute im Dorf sagen, er habe nicht das Blut des Großvaters, sondern das seines Vaters geerbt. Auf Vaters Seite ist man lieber mit den Tieren draußen, und das Kind meint, wenn er dies vom Vater geerbt habe, sei es auch mit Gottes Zustimmung geschehen. Es wählt für sich Natur und Freiheit; nichts wird darüber gesagt, ob es den Eltern gefällt oder nicht. In seiner Entscheidung, der väterlichen Seite zu folgen, wird die Tradition als eine lebendige erhalten, während sie als starres, obwohl glanzvolles Bild negiert wird. Die Entscheidung für das väterliche und gegen das mütterliche Bild ihres Vaters bringt dem Kind die Möglichkeit, seine Eigenheit in der Tradition zu wählen und seinen ihm eigenen Platz darin zu finden.

In 'Tegak lurus dengan langit' von Iwan Simatupang (1962) berichtet ein Erzähler von einer Familie mit drei Söhnen, in der plötzlich der Vater verschwand. Die Perspektive konzentriert sich auf den jüngsten Sohn, der damals drei Jahre alt war. Er wird tokoh kita (unser Held) der Geschichte, ein Begriff, den Iwan Simatupang vielfach in seinen Werken anstelle eines Namens setzt. Die Mutter konnte sich nicht über das Verschwinden ihres Mannes trösten, und insgesamt belastete die Unsicherheit über des Vaters Verbleib die Familie schwer, trennte sie von ihrer Umgebung und konzentrierte sie ganz auf Wegsein und Wiederkommen des Vaters. Die Mutter starb über dem Warten. Die Brüder brachten einen Volkszähler um, der nach dem Familienvorstand fragte, und schließlich bringt 'ia' (er) den alten Mann um, der als sein ihm unbekannter Vater ins Haus kommt. Er befreit sich so von ihm und rächt auch das Unglück der Familie. Wesentlich ist, daß der Mangel an Eindeutigkeit den Sohn schwer belastet hat. So greift er zu dem extremen Mittel des Mordes, um zu einem eindeutigen Tatbestand und zu sicherem Wissen zu gelangen. Dies muß er tun, um sich in seiner Eigenheit zu finden, die ihm über mehr als siebzehn Jahre versperrt und verborgen blieb wie sein verborgener, verschwundener Vater. Bei Tagesanbruch draußen steht er „tegak lurus dengan langit“ (aufrecht gegen den Himmel). Diese Kurzgeschichte enthält ein ähnliches Element wie 'Sybil' von Umar Kayam. Der fehlende Vater ist für das Kind ein so schwerwiegender Mangel, daß alles, was daran rührt, nur mit Tod, nur mit Mord beantwortet werden kann.

Wie in vielen von Iwan Simatupangs Romanen und Geschichten ist auch diese Hauptperson ein 'unfamiliar hero' (Teeuw, 1979:186). Tokoh kita nennt der Autor die Hauptperson auch hier; 'unser Held' ist bei ihm der, der das Ungewöhnliche tut, das eigentlich das erste und gewöhnliche ist: Mutters Tod am nach vielen Jahren heimkehrenden Vater zu rächen, wenn man Mutters jüngstes Kind war und besonders unter der Abwesenheit des Vaters litt. Keinen eindeutig lebenden oder toten Vater zu ha-

ben, sondern über einen verschwundenen Vater sich definieren zu müssen, ist nicht möglich.

Während aku außer dem einen Wort 'Vater' nicht spricht, spricht der Erzähler des Textes über viele Aspekte und Ebenen von 'Vater'. Nicht zuletzt übt er Kritik an einem gesellschaftlichen Konzept, das in Konventionen erstarrt ist, in dem der Einzelne nicht in seiner Eigenheit wahrgenommen wird, sondern nur 'jemand' ist, wenn er einen der Gesellschaft akzeptablen Vater vorweisen kann.

Umar Kayam läßt seine Geschichte 'Sybil' (1975) in Amerika spielen. Fünfzehn Jahre alt ist Sybil und die Hüterin ihrer Mutter, Dienerin ihrer Herrin zugleich. Die Mutter ist Trinkerin und hat wechselnde Partner. Sybil bleibt oftmals ganze Tage sich selbst überlassen. Sie wandert durch die Straßen und ist mit sich allein und mit vager innerer Erwartung glücklich. Als sie ein Nachbarkind hütet, ist die Kleine ihr lästig, schließlich fragt sie gar, ob Sybil keinen Vater habe. Sybil fühlt sich schmerzlich berührt. Sie belügt das Kind und sagt, ihr Vater arbeite immer, nur nachts sehe sie ihn manchmal. Im Spiel fesselt sie das kleine Mädchen, bindet ihm ein Tuch über die Augen, knebelt es, und dann läßt sie es am Ende des Strandes zurück.

Drinne zeigt Mangel, Süchtigkeit, Lieblosigkeit; Sybils Blick durch das Fenster nach draußen dagegen erfaßt zwei Spatzen, zu denen ein dritter hinzukommt. Hier ist angedeutet, was Sybil wünscht: als Drittes zu Zweien zu gehören. Später spezifiziert sich über ihren Blick, der wieder ausschnittthaft wie aus einem Fenster ist, Manhattan als deutlich männliches und väterliches Symbol, von dem sie getrennt ist. Daraufhin kommt es dazu, daß sie die Kränkung rächen muß.

Dies ist eine wenig indonesische Geschichte. Die offene Aggressivität gegen ein 'kleines Geschwister' oder gegen andere, die in den anderen Geschichten zuweilen als eine Phantasie, als ein Traum erscheint, wird hier zu wirklichem Tun. Im allgemeinen dürfen nur Erwachsene sadistisch sein. Es bleibt der hilflose Schrecken, nichts wird wiedergutmacht. Doch werden die Verhältnisse, in denen Sybil lebt, deutlich charakterisiert, so daß die Kränkungen, die sie erfährt, und ihre Rache dafür an dem kleineren Kind einfühlbar sind. Bedeutsam ist gewiß, wie auch in vielen der anderen Geschichten, daß der Angelpunkt die Person des fehlenden Vaters ist, und der Gedanke daran die unerträgliche Kränkung umschlagen läßt in tödlichen Haß. Die Offenheit, die Sybil zu Beginn noch hat, ihr singendes 'wohin, wohin, wohin' ist am Ende zu einem geschlossenen Kreis geworden, der ihr keine Freiheit mehr läßt. Sie muß etwas Eindeutiges tun. Die Frage des kleinen Mädchens: "Nicht wahr, du hast keinen Vater?" (204) zwingt Sybil zur Lüge, um einen innerlich empfundenen Mangel zu überdecken, denn „was Sybil sich vorstellen konnte, war Harry Robertson, wie er eine Zigarre in

Mutters Zimmer rauchte. Sie spürte ein fremdes Gefühl in der Brust" (204-205). Was Sybil von beiden Eltern, dem vielleicht nie gekannten Vater und der in Beziehungen wechselhaften und unzuverlässigen Mutter als Tradition weitergegeben wurde, ist das Verlassenwerden und Selber-Verlassen.

Der Wunsch des Kindes nach einem Vater, der es von sich selber mehr verstehen lassen kann, der es schützt vor der heftigen Bewegung der Innenwelt und vor der Mutter, ist in allen Geschichten ausgeprägt. In welchem Alter auch, das Kind möchte seinen Vater bei sich, in sich, haben, ihn und sich im Verstehen einander verbinden. Das leitet leicht über zu einem politischen Bild: Mütterliches Überstülpendes ohne Verstehen der andersartigen Bedürfnisse des Kindes, vorgestellte mütterliche Hilflosigkeit oder Bemächtigung. Doch ein fehlender Vater, wenn er nicht zu lange nur durch Mangel spürbar ist, kann dem Kind helfen, sich zu artikulieren und sich zu entscheiden gegen die mütterlichen Phantasien und Wünsche, die die väterliche Bilder ausschalten sollen um der Belebung und Erhaltung ihres eigenen Vaterbildes willen. Es kann auch helfen, erstarrte Konventionen aufzudecken. Betrachten wir die Texte von der gesellschaftlichen und politischen Ebene, so erscheint es gewiß bedenkenswert, daß ihr Schauplatz ein Drei-Generationen-Feld ist. Gesellschaftlich wird das Bild des Vaters festgelegt einmal auf das von Mutters Vater, zum anderen auf ein konventionelles Schema. Beides läßt einer neuen Generation wenig Möglichkeit zu Auseinandersetzung und Entfaltung eigener Kräfte. In einem Aufsatz spricht Naguib über die Zwiespältigkeit gegenüber der väterlichen Autorität, die in der modernen arabischen Literatur ein wiederkehrendes Thema sei (1989:157); er nennt den 'Aufbruch in die Vaterlosigkeit' oder die Frage nach der Legitimation von Herrschaft. Die Vaterfigur sei die überragende Komponente der psychischen Struktur der orientalischen Gesellschaft; die Autorität des Vaters präge die Person bis in die tiefsten gefühlsmäßigen Beziehungen. Der Vater, der Führer als erwarteter und begnadeter ist der, dem die Heilserwartung gilt. Insgesamt zeigt sich wenig von der Relevanz des Islam bei den Vätern der indonesischen Geschichten. Doch die 'Heilserwartung' ist in sofern deutlich als der Vater als notwendig Dritter dem Kind neue Möglichkeiten der Beziehung zu sich selbst und zur Welt zeigt. Ohne diesen Ausgleich bleibt die Affektivität des Kindes in Imbalance.

(gekürzte Fassung eines Kapitels aus Helga Blazy: *Das Bild des Kindes in der modernen indonesischen Literatur*. Veröffentlichungen des Seminars für Indonesische und Südseesprachen der Universität Hamburg, Band 16. Reimer Verlag Berlin. ISBN 3-496-00425-8)

„Wayang Beber. Das wiederentdeckte Bildrollen-Drama Zentral-Javas“ von Mally Kant-Achilles (und Friedrich Seltmann, Rüdiger Schumacher)

„Nun soll erzählt werden...“ – Dieses Motto hat Mally Kant-Achilles (in Anlehnung an den Einleitungsspruch eines *dalang*) ihrem Buch vorangestellt. Und – in der Tat – es gibt hier etwas zu erzählen! Nämlich über das jahrhundertealte, nahezu vergessene Bildrollen-Drama aus Java:

„Wayang – was?“ Nun, *wayang beber* ist eine weithin unbekannte, uralte Form des gemeinhin als Stabpuppen-*(golek)*, Schattenspiel *(kulit)* oder Tanzdrama *(orang)* auch heute noch verbreiteten traditionellen javanischen Theaters mit mythologischem Inhalt. Selbst vielen Indonesiern ist diese Form nicht geläufig. Wenn die anderen Dramen mit ihren Geschichten des Ramayana oder Mahabharata auch heutzutage noch vielerorts aufgeführt werden und lebendig sind, so ist *wayang beber* tatsächlich beinahe verschollen. Nur an zwei Orten in Java gibt es noch bespielbare Sets der Bildrollen, auf denen mittelalterliche Erzählungen um den Prinzen Panji aufgemalt sind. In Gedompol und Gelaran finden sich diese zwei Spielsätze, aus mehreren Rollbildern bestehend; jede Rolle etwa 2 m lang und etwa 70 cm breit, mit vier Bildgeschichten bemalt, aufgerollt auf einen Stab, von dem der *dalang* jedes einzelne Bild abwickelt. Die Rollen werden in einer speziellen Kiste aufbewahrt. Das Spiel des *dalang* wird von einem *gamelan* begleitet.

Interessanterweise gibt es Schilderungen ab dem 15. Jahrhundert, die von den Aufführungen des *wayang beber* berichten. Die genaue Herkunft und vor allem die Gründe für das Verschwinden sind bis heute ungeklärt. Zwar liegen auch Berichte aus der Zeit um die Jahrhundertwende vor, aber ausführliche Untersuchungen und wissenschaftliche Analysen hat es – im Unterschied zu den anderen *wayang*-Formen – nicht gegeben.

Diese Lücke hat Kant-Achilles nun geschlossen. In einer einmaligen Monographie, die es so auch in der internationalen Literatur nicht gibt, hat die Autodidaktin in bemerkenswerter Art und Weise die Geschichte des *wayang beber*, die Texte der Panji-Erzählungen, eine Bildbeschreibung und Ikonographie sowie eine Systematik erarbeitet. Angereichert werden die Ausführungen von Kant-Achilles durch eine Strukturanalyse der Musik (samt der Notenausschrift) und durch Textbeispiele des javanischen Gesangs von dem Musikwissenschaftler Rüdiger Schumacher. Friedrich Seltmann hat noch Erläuterungen zum *wayang* beigetragen.

Illustriert durch Farbaufnahmen, Skizzen und Detailzeichnungen kann sich der Leser im wahrsten Wortsinne ein Bild vom *wayang beber* machen. Das Ganze in Hoch-

glanz-Druck, fast 400 Seiten stark, in einem großformatigen Band zusammengefaßt, ist schlicht als ein Standardwerk zu bezeichnen! Die sowieso sparsame Beschäftigung mit *wayang beber* ist um eine Darstellung bereichert, die als einmalig zu bezeichnen nicht schwer fällt.

Schon zu Beginn ist es spannend, zu erfahren, unter welchen Bedingungen Mally Kant-Achilles in den frühen sechziger Jahren die ersten Forschungen und Dokumentationen anstellte. Sodann versteht sie es, sehr anschaulich und übersichtlich Geschichte und Stilistik zu erläutern. Die einzelnen Bilder werden im folgenden ganz detailliert geschildert: Die Personen, die Erzählung, der Aufführungs-Verlauf, die Opferhandlungen. Schließlich werden Interpretationen, vergleichende Textanalysen und kritische Anmerkungen geleistet. Da eine Aufführung erst durch den Gesang und das begleitende *gamelan* richtig zum Leben erweckt wird, ist die verdienstvolle Studie von Schumacher über die Musikstruktur eine wichtige Ergänzung zu den Schilderungen der Rollbilder selbst.

Alles in allem ist dieses Buch eine außerordentlich notwendige Dokumentation dieses in ungebrochener Tradition nur noch vereinzelt anzutreffenden javanischen „Gesamtkunstwerkes“. Bemerkenswert ist die mehr als 20-jährige Entstehungsgeschichte: Da hatte sich eine kunst- und geschichtsinteressierte Frau an die Erforschung uralter Kulturelemente gemacht. Im akademischen und politischen Raum gab es lange kein Interesse an *wayang beber*. Nicht zuletzt die Mitwirkung des Goethe-Instituts, die Unterstützung anderer deutscher Stellen und Personen und schließlich die Bereitschaft des Verlages, sich auf ein derartiges Druckwerk einzulassen, haben nun zu diesem Produkt geführt. Mir scheint dies ein interessanter Beleg für eine Version indonesisch-deutscher Kulturarbeit zu sein, zwar auf Vergangenem fußend, aber dennoch Zukünftiges fördernd: nämlich die Grundlagen für eine weitergehende Auseinandersetzung mit überlieferten Kulturgütern. (Karl Mertes)

„Indonesia Travel Guides“ von Periplus Edition

Der Tourismus boomt. Seit das „Visit Indonesia Year 1991“ inszeniert und das „Visit Asean Year 1992“ verkündet wurde, boomt auch die Reiseliteratur. Schließlich sind nach dem Willen Jakartas nicht mehr nur 10, sondern alle 27 Provinzen tourismuswürdig, auch wenn die Häuptlinge der staatlichen Fluggesellschaft Garuda immer noch meinen, man solle die Danis West-Irians in ihrer (sogenannten) Steinzeit belassen und sich lieber in die Bettenburgen Balis (möglichst die garudaeigenen) begeben. Denn auch die Werbung boomt.

Wer garantiert da noch uneigennützig Informationen? Ein Verlag aus Singapur, „Periplus Editions“, mit seiner Serie „Indonesia Travel Guides“! Gegründet 1988 kopelte er seinen Einstieg in den Boom mit der edlen Absicht, „kompetente Information über Künste, Kulturen und Naturgeschichte des malaiischen Archipels einem weiteren Kreis zugänglich zu machen“. Somit dürfte das Indonesien-Unternehmen bei ihm in berufenen Händen liegen. Als Beweis dafür genügt allein schon die Einsicht, daß die rund 2 Millionen Quadratkilometer Indonesiens mit ihren enormen Unterschieden sich nicht mehr in ein einziges Buch zwängen lassen. In neun Bänden deckt nun Periplus das Ganze ab. Acht davon oberflächendeckend: „Bali“, „Indonesian New Guinea“, „Spice Islands“, „Java“, „Indonesian Borneo“, „Sulawesi“, „Sumatra“, „East of Bali“, einer sozusagen tiefendeckend: „Underwater Indonesia“. Vorgelegt bis jetzt nur auf englisch und in etlichen Bänden auch auf niederländisch. Ob auch auf deutsch geplant, ist nicht bekannt.

Angefangen hat die Serie mit den touristisch unterbewerteten Regionen des Ostens: Irian und Maluku, geendet mit den bekanntesten: Java und Sumatra, die weniger der Fürsprache bedürfen.

Die Aufmachung ist bestechend: doppel- bis zehntelseitige Farbfotos von größter Qualität fesseln das Auge von den Umschlagseiten bis zu den sachbezogenen Abschnitten, immer wieder durch historische Aufnahmen und alte Sticke bereichert. Alle Landkarten, Pläne und Schemata sind farbig, selbst die Textabteilungen sind durch farbige Streifen markiert, die sich jeweils anschließenden praktischen Teile und die allgemeinen Informationen im Anhang dagegen durch graue, nun nicht mehr von Bildern unterbrochen. Format, Doppelspaltendruck und Text-Bild-Verhältnis scheint den Apa- (oder heute Insight-) Guides entlehnt zu sein. Der Aufbau ist in allen Bänden gleich: nach der Landkarte (innere Umschlagseite) folgt eine Kette von Fotos der „most spectacular sights“, also der badekerschen ***Punkte oder dem, was als Inbegriff oder Höhepunkt gilt. In diese eingeblendet sind Impressum, Schema-Karte und Inhaltsverzeichnis. Dann folgt ein sehr umfänglicher allgemeiner Teil (1/5 bis 1/4 des

gesamten Buches) über Geographie, Flora und Fauna, Geschichte, Menschen und Kulturen, Künste u.a. – gemäß dem Leitbild des Verlages. Erst dann kommen, nach geographischen Zonen geordnet, die eigentlichen Reisezielinformationen, gelegentlich durch Exkurse über das Besondere der Region ergänzt, meist abgeschlossen durch den praktischen Teil von Transport, Unterkunft, Verpflegung („practicalities“). Den Schluß des Buches („appendix“) bilden: Reiseratgeber, Literaturhinweise (fast ausschließlich über englischsprachige Bücher), Bemerkungen zu den Autoren der Artikel, Inhaltsverzeichnis und gelegentlich noch einmal ein „spectacular“ Bild und/oder die Landkarte. Keinerlei Reklame ist eingestreut.

Das alles verleiht den Büchern den Charakter von Wohlüberlegtheit, Gründlichkeit und Ausgewogenheit. Nur zwei Jahre hat der Verlag für die Edition dieser Serie benötigt. Ein ganzer Stab von Mitarbeitern stand zur Verfügung: von wissenschaftlichen Profis, enthusiastischen Laien und trendkundigen Urlaubsgestaltern bis zu sunny boys, „who like chatting with nice people“. Das beachtliche Resultat ist mit über 2.000 Seiten das bisher umfänglichste Reiseinformationswerk zu Indonesien. Soweit der Glanz.

Doch ist auch hier nicht alles Gold. Bei aller Schönheit der Fotos – sie bedingen ein Format und ein Volumen das unhandlich ist. Beim schnellen Nachschlagen sind sie nur lästig. Als Fotoband zuhause im Schrank wären sie besser aufgehoben. Denn ein Reiseführer ist wie ein Werkzeug und hat nach erfolgtem Dienst seine unvermeidlichen Spuren. Wer würde es schon wagen, Bände mit so feinen Fotos einfach bei Wind und Wetter und mit verschwitzten Fingern zu benutzen? Und was nützen einem Reisenden, der bereits vor dem Objekt steht und sich einige Informationen darüber aneignen will, Abbildungen eben dieses Objekts? Sie können bestenfalls seinen fotografischen Ehrgeiz beflügeln, es ihnen gleich zu tun, oder das Lamento bewirken: wäre doch das Wetter so schön wie auf dem Bild! Reiseführer als Bilderbücher sind nichts für unterwegs!

Sind also diese „Travel Guides“ wirklich Reiseführer? Was bleibt, wenn man sich sämtliche Bilder wegdenkt? Etwas sehr Nüchternes, in manchem auch Enttäuschendes! Das Allgemeine könnte man sich in (wohl noch ausführlicheren) Sachbüchern denken, die ebenfalls ungeschadet ihren Platz im Schrank fänden. So bleiben noch die Infos, das Mark und Bein, das eigentlich „Guide“ige der Veranstaltung: das Was, Wer, Von Wem, Wozu, Wann etc. Stehend vor dem Objekt oder dem Ereignis, will man es nun wissen. Hier leisten die meisten Periplus-Artikel einen guten Dienst. Sie könnten einen besseren leisten, indem sie dem Detail mehr Rechnung trügen.

Beispiel: der Borobudur. Die Relieffolge des Buddhalebens ist ein theatralisches und theologisches Kabinettstück. Wieviel leichter hätte es der Betrachter, wenn statt

der Wortkette ein Nummernschema der Szenen und eine entsprechende Auflistung der Inhalte geboten würde. Stattdessen sieht er die allseits bekannte (da so leicht kopierbare) Aufsicht auf Doppelseite (eindrucksvoll, aber papierschluckend und in Wahrheit durch die mitten hindurchlaufende Falz gestört.)

Die Betextung hat Periplus uneinheitlich gelöst: vier Bände (über die entferntesten Teile des Archipels: Irian, Molukken, Kleine Sunda-Inseln, Südost, Kalimantan) stammen von der Hand eines einzigen, nämlich Kal Muller, und weisen eine Reihe von Fehlern, Oberflächlichkeiten und Versäumnissen auf, so sehr, daß sich der Gedanke nahelegt, Muller habe nach Hörensagen gearbeitet. Beispiel: Ternate (Maluku). Der älteste Nelkenbaum der Welt liegt in 600 m Höhe (ziemlich steiler Aufstieg), nicht an der Küste neben dem Kanaribaum. Der Sonnenuntergang von Kayu Merah ist längst durch eine Fischfabrik verstellt und war dank der verdeckten See sicher nie besonders eindrucksvoll; dagegen ist der von Kastela wirklich sensationell; die Inselrundfahrt (gegen den Uhrzeigersinn) berührt erst Kastela, dann Danau Laguna; das Histörchen zu diesem von der Krokodilsgeburt der Prinzessin ist zwar nett, das unerwähnte Panorama von dem Saumpfad oberhalb des Sees mit Tidore im Hintergrund aber sicher eines der großartigen im Archipel. Oder Asmat (Irian-Band). Geradezu schlecht: nur Agats wird erwähnt und das regierungslancierte Pusat Asmat mit „top Asmat carvers“, die längst wieder in ihren Dörfern arbeiten, von denen außer Syuru kein einziges genannt wird. (Zu erfahren war, daß während der Recherchen von Muller das Gebiet für Ausländer gesperrt war. Dann hätte eben mit der Edition noch etwas gewartet werden können!)

Korrekt und in vielem gründlicher sind die Bände, die in Teamarbeit entstanden: Bali (34 Mitarbeiter), Java (29), Sumatra (35), Sulawesi (19), zugegeben, alles Gebiete, zu denen viel Material vorliegt und länger schon touristische Vorzugszonen existieren.

Die praktischen Hinweise („practicalities“) sind das Handicap eines jeden Reiseführers. Sie stimmen meist schon nicht mehr, wenn das Buch erscheint und lassen sich wegen der mühseligen Recherchen (Preise, Fahrzeiten, Eßlokale, Hotels, Transportmöglichkeiten) kaum auf dem laufenden halten. Periplus macht da keine Ausnahme. Beispiel: Saumlaki/Tanimbar (Maluku-Band): nachdem japanische Holzkonzessionäre zwei der ehemals drei Hotels als Büros anmieteten, gibt es nur noch Harapan Indah und das neu eröffnete Pantai Indah; die Angaben zum Transport nach Sangliat Dol sind so absurd, daß sie nur von einem Reisebüro in Ambon stammen können. Diese Beispiele ließen sich fortsetzen.

Die Bände sind von sehr unterschiedlichem Umfang. Wollte man kulturelle Bedeutung allein nach der Seitenzahl bestimmen, dann läge Java mit 367 Seiten an der Spitze und Irian wie Maluku mit je 167 am Ende. Aber auch so ehrgeizige Reiseführer wie

die von Periplus orientieren sich an dem touristisch Möglichen; und zweifelsohne ist bei einer Einwohnerdichte von 850-900/qkm auf Java mehr möglich, erreichbar, erschlossen, als bei 1-3/qkm in Irian. Daß es selbst in dem schon reichlich bedachten Java noch Auslassungen gibt (z.B. der ganze Raum „Gunung Sewu“), liegt notgedrungen an dem Zweck der Bücher: sie sind Hilfsmittel für Reisende als Zugang zu den regionalen hits, nicht umfassende Geographien für Bodenkundler, Straßenbauer, Militärstrategen, Transmigrasi-Planer u.a. Wollte man Indonesien aber so gründlich erfassen, dann bedürfte es einer Serie von 27 Bänden. Bis dahin wird man noch etwas warten müssen.

Sind nun diese Periplusbände ein Gewinn? Mit Sicherheit. Sie sind trotz einiger Schwächen, die zukünftiges Überarbeiten beheben kann, „kompetentere Information“ als das meiste auf dem Markt. Wer es schätzt, mit einem Reiseführer mehr als den Streckenbegleiter zu besitzen, wird hier eine gute Mischung finden: Bildmaterial, das den erlebten Raum glänzend festhält, das so sehr anregt, wie es die Erinnerung befriedigt, und reichlich Inhalte, auf die man guten Gewissens immer mal wieder zurückgreifen kann. Die Anschaffung ist allerdings nicht billig. Allein schon vor Ort kostet der einzelne Band bis zu 35 DM, die ganze Serie also ihre guten 300 DM. Dafür schmücken dann 9 brüderliche Rücken volle 20 cm Bücherregal! (Hans Budzyn)

„Le moment sino-malais de la littérature indonésienne“ von Claudine Salmon

Die bekannte französische Malaiologin und Sinologin Claudine Salmon stellt als Herausgeberin und Mitautorin in einem Sammelband Aufsätze einer internationalen Autorenschaft zu einem weniger bekannten Bereich der indonesischen Literatur vor, dem Beitrag der *peranakan*, der Autoren chinesischer Abstammung. Der Titel der Sammlung *Le moment sino-malais de la littérature indonésienne* – (Das sino-malaiische Moment der indonesischen Literatur) – weist hin auf eine untergründige Strömung, die zuweilen stärker zum Tragen kommt. Zeitlich werden drei 'Momente' herausgehoben: die Jahre 1870-1910, die vorrevolutionäre Zeit und die Zeit nach der Unabhängigkeit. Im ersten der analysierten Zeitabschnitte steht eine Synthese von chinesischer, malaiischer und europäischer Kultur im Blickpunkt der *peranakan*-Autoren. Zahlreiche Übersetzungen von Werken chinesischer und europäischer Autoren wurden publiziert und Adaptationen malaiischer Literatur vorgenommen. Die Aufnahme der lateinischen Schrift und die Entwicklung von lokalen Druckereien begünstigte die Produktivität. In den genannten 40 Jahren kontrollierten die *peranakan* neben den Niederländern das Pressewesen und waren literarisch außerordentlich rege. In diesem Zusammenhang stellt Salmon den aus Bengkulu stammenden Autor Na Tian Piet vor, der ein Bewunderer malaiischer Kultur war und das Sultanat von Johore als Modell für ihre Zukunft sah. Ein zweiter Beitrag (Chambert-Loir) zeigt an Beispielen auf, wie integriert die Literatur der *peranakan* auf vielen Ebenen der indonesischen Gesellschaft war, und die heutige Tendenz, sie als einen Fremdkörper zu sehen kaum mit der damaligen Realität übereinstimmt. In mancher Weise waren die ethnischen Gruppen getrennt, doch schätzten sie gemeinsam die drei Horizonte literarischer Vorstellungen und wußten sich füreinander zu interessieren.

Die vorrevolutionäre Zeit zeigt eine Veränderung: Chinesen und Javaner vertieften sich in das Studium der eigenen Gesellschaften. Doch wie zwei Aufsätze aufweisen (Lombard, Salmon), wird in der *peranakan*-Literatur auch eine Strömung manifest, die javanischen Traditionen zu reflektieren und ethnographische Betrachtungen anzustellen. So stammt der erste Reiseführer über Bali z.B. von einem *peranakan*-Autor. Ein dritter Aufsatz (Rieger) stellt literarische Zeugnisse zum chinesisch-japanischen Krieg von *peranakan*- und anderen Autoren vor, die hintergründig nicht zuletzt auch auf innerindonesische Probleme weisen. In der neueren Zeit sind die Aufsätze von Kratz, Tjan Kwan Nio und Myra Sidharta angesiedelt. Kratz analysiert die Erwägungen zur Position der *peranakan*-Literatur in den Jahren 1950-60. Das Zeugnis der Romanautorin Tjan Kwan Nio zeigt ihren Werdegang von europäisch beeinflussten Werken hin zu

mehr indonesischen und die Bemühung um Reinheit der indonesischen Sprache. Der letzte Beitrag betrachtet populäre Autorinnen der Trivalliteratur, die als *peranakan* nur noch durch ihre Namen kenntlich sind, und ihre Werke. Salmon weist zusammenfassend darauf hin, daß die vorgestellten *peranakan*-Autoren und Werke nicht auf einen Fremdkörper innerhalb der indonesischen Literatur deuten, der gesondert zu behandeln sei, vielmehr nahmen am sino-malaiischen Moment zu Beginn der modernen indonesischen Literatur neben den *peranakan* auch eurasische, mehr und mehr auch javanische und sumatranische Autoren teil. Einen Ausblick auf neue Ziele gibt Salmon mit dem Gedanken, ob es sich hier um ein einzigartiges Moment handele, oder ob in anderen Literaturen Südostasiens eine vergleichbare Entwicklung stattgefunden habe.

Wie Claudine Salmon mitteilt, wird eine indonesische Ausgabe dieses Werkes erwogen. So können am Thema Interessierte bald diese vielseitig interessante Aufsatzsammlung auch in *Bahasa Indonesia* lesen. (Helga Blazy)

Le moment 'sino-malais' de la littérature indonésienne. Textes réunis et présentés par Claudine Salmon".
Cahier d'Archipel 19, 1992. ISSN 0244-5301.

„In Fesseln“ (Belenggu) von Armijn Pané

Im Oktober 1991 erklärte Prof. Dr. Harsja W. Bachtjar auf dem 4. Nationalen Kulturkongress, die Indonesier seien Teil einer Weltkultur, die möglicherweise die Fähigkeit habe, die Menschheit zu vereinen. Ein Konzept wie Bhineka Tunggal Ika (Einheit in der Vielheit) sei über Indonesien hinaus relevant für die Weltkultur. Er erinnerte an den Tempel Borobodur, an die *gamelan*-Musik, an die Werke moderner indonesischer Schriftsteller, gleich welcher politischen Überzeugung sie seien, die alle als indonesische Beiträge zu einer Weltkultur zu verstehen seien. Armijn Pané erwähnte er nicht namentlich. Doch klingt in seinen Ausführungen in mancher Weise Vertrautes an und erinnert an Ausführungen von vor 50 Jahren, als Armijn Pané seine Gedanken zur Bildung einer neuen indonesischen Kultur darstellte im Sinne einer Anbindung an die Weltkultur.

Armijn Pané, geboren am 18.8.1908 in Muara Sipongi auf Nordsumatra, studierte nach Schulabschluß zunächst Medizin; er entschied sich dann für das Studium Östlicher Literatur. Er arbeitete als Journalist und als Lehrer, bevor er 1933 zusammen mit dem Schriftsteller Sutan Takdir Alisjahbana und dem Dichter Amir Hamzah die Literaturzeitschrift 'Pujangga Baru' gründete, die von 1933-1942 bestand. Er war seit 1933 Sekretär dieser Zeitschrift. 1950 wurde er Sekretär des Nationalen Kulturrates. Bis 1955 leitete er die Redaktion der Zeitschrift 'Indonesia'. Sein Werk umfaßt neben einem Roman Gedichte, Kurzgeschichten, Übersetzungen, Dramen, Aufsätze zu Sprache, Literatur, Kultur und Kulturphilosophie. Armijn Pané starb am 16.2.1970 in Jakarta.

1940 wurde sein Roman „Belenggu“ (In Fesseln) publiziert (1990 in 13. Auflage bei P.T. Dian Rakyat, Jakarta). Eine englische Übersetzung erschien 1985; nun erscheint die deutsche Übersetzung von Renate und Hansheinrich Lödel, Leipzig.

Von der Literaturkritik wurde der Roman bis heute kaum in seiner Vielschichtigkeit erfaßt. Überblicke zur modernen indonesischen Literatur in Indonesien wie im Westen nennen Armijn Pané zumeist im Kontext der Zeitschrift „Pujangga Baru“ und erwecken den Eindruck, mit Einstellung der Zeitschrift sei die Kreativität Armijn Panés beendet gewesen. Doch kraft seiner Bilder und der Aktualität seiner Themen fordert er heute wie damals zur inneren Auseinandersetzung auf.

Man sollte bei diesem Roman davon absehen, in Wenn-dann-Beziehungen das eine strikt kausal aus dem anderen folgern zu wollen, um die Lösung oder die Wahrheit zu finden. Die Sehweise des Romans ohne den Gedanken vom „starken Ich“ im Zentrum, kann unterschiedliche Ebenen, Wege oder Lösungen nebeneinander bestehen lassen. Offenbar hat zur Zeit des Erscheinens von „Belenggu“ nur H.B. Jassin,

der bekannte indonesische Literaturkritiker, verstanden, wie deutlich hier Aussagen über „den Indonesier“ getroffen werden, wie neu und alt zugleich das angesprochene Thema ist, das immer schon in der indonesischen Literatur diskutiert wurde, und wie dabei sehr diffizile Verbindungen zur europäischen Kultur diskutiert und gar karikiert werden (1940/1985:131, 133).

Oberflächlich ist die Handlung des Romans in zwei Sätzen zusammenzufassen: Der Arzt Kartono und seine Frau Tini realisieren, daß sie nie wirklich ein Paar waren, während Kartono in seiner Liebesbeziehung zu Rohayah seine innere Zwiespältigkeit erfährt. Schließlich verlassen ihn beide Frauen. Greifen wir eine kleine Szene aus dem Roman heraus, um zu verdeutlichen, wie an jeder Stelle alle unbewußten Fäden präsent sind und sich erweitern zu einem größeren Verständnis der agierenden Personen und dahinter stehender Anliegen des Romans, wie mit jedem Schritt zugleich aber neue Unsicherheit und Vagheit aufkommen. Eine Szene aus dem 6. Kapitel, in dem Kartonos Frau Tini eine Hauptrolle spielt, möge das verdeutlichen: Es beginnt mit Tinis Kampf, sich gegen die Neugier und die Intrigen der Frauengruppe, in der sie tätig ist, zu verteidigen; es folgt eine abendliche Szene: sie ist allein und scheint zu lesen. Doch im Gegensatz zu ihrer zuvor behaupteten Unabhängigkeit wartet sie auf Tono. Sie läßt ihre Gedanken schweifen zu ihrem Auftritt auf dem Basar in der kommenden Woche und zurück in die Zeit, als sie 'Königin der Feste' genannt wurde. Doch damit kommt die Erinnerung an eine Nacht, in der sie nach einem Fest in Begleitung noch draußen bleiben wollte. Hier springt sie abrupt auf, holt ein Buch und will sich zur Konzentration darauf zwingen. Doch ihre Phantasien gehen weiter. Wir ahnen eine frühere Kränkung durch einen Mann, und eine aktuelle Kränkung durch ihren Ehemann, der ihrer Meinung nach vor der Frauengruppe ein Geheimnis seiner Frau angedeutet hat. Ihre Gedanken wandern zurück: „Sein Leib war tot, aber seine Tat hinterließ noch immer ihre Spuren“, heißt es zum Geschehen der Vergangenheit. Tini bekommt Herzstiche und beginnt zu weinen. Danach bewegt sie sich zu Kartono, dem sie die verständnisvolle Frau sein möchte, die er braucht, von dem sie gänzlich angenommen werden möchte. Bedeutungsvoll wird eine Andeutung: „Seltsam, was Kartono aus seiner Vergangenheit mitgebracht hat“. Hier schlägt ihr Empfinden erneut um in Heftigkeit, die sich auf Kartonos Diener entlädt. Angedeutet wird ein übermäßiges Besitzstreben, auch eine Ahnung von Untreue, doch geht diese von der zu ahnenden früheren eigenen Untreue aus.

Hier sehen wir sehr konzentriert einen nur kleinen Angelpunkt der Handlung, der sich wie ein 'Garten der Wege, die sich verzweigen', zu vergangenem und kommenden Geschehen wenden läßt und in vielen Variationen sich über den ganzen Roman

zieht. Immer wieder taucht Gegenwart in Vergangenheit und bezieht daraus persönliche Affektivität und Spannung. Immer einen Schritt weiter führt die Klärung und beinhaltet dabei neue Verunsicherung. Denn die Vergangenheit wurde quasi bewußtlos gelebt, um erst in der Gegenwart ihren Stellenwert zu gewinnen als vage Erkenntnis, als Schuld, als ein nun erst zu bearbeitendes Wissen.

Allein aus diesem kurzen Ineinanderspiel der Gedanken zweier Hauptpersonen des Romans wird deutlich, wie verkannt der Roman wird, wenn er nur mit Schlagwörtern belegt wird wie 'westlich, modern, emanzipatorisch'. Vielmehr ist hier menschliches Fühlen, Denken und Handeln dargestellt in einer solchen Konsequenz und Hell-sichtigkeit, wie sie in dieser Konzentration selten erreicht wurde. Der Mut, die innere Zwiespältigkeit so konsequent aufzudecken und in allen Figuren des Romans zu beleben, ist sehr selten. Armijn Panés Größe in diesem Roman liegt nicht zuletzt in der Vermeidung jeglicher Moralisierung. Das war für Indonesier wie für Niederländer seiner Zeit gewiß das Ungewöhnlichste an diesem Werk, und da es nicht zu fassen war, wurde es zunächst als unmoralisch abgelehnt. Doch bis heute ist solches Denken ohne die kausale Beziehung des Wenn-Dann, die hier als eine Fessel beschrieben wird, in der Striktheit der Konzeption erregend.

Es war der große Entwurf Armijn Panés, in vielen Personen eines Romans die eine zu gestalten, einen Anti-Helden, einen Orpheus, der im Blick zurück und nach innen alles verliert und sich gewinnen kann, einen Indonesier in seinen Zweifeln über die vertrauten und die fremd-eigenen Denkwelten. Fünfzig Jahre nach Erscheinen seines Romans wird mehr und mehr deutlich, wie Armijn Panés Konzeption Gültigkeit hat für den heutigen Indonesier wie auch für den westlichen Menschen. (Helga Blazy)

Präsident Suharto verteidigt den Bau von Atomkraftwerken in Indonesien

In der Auseinandersetzung um den Bau eines Atomkraftwerks auf Java sagte Präsident Suharto, das geplante Kraftwerk würde unter Berücksichtigung größter Sicherheitsmaßnahmen gebaut. Umweltschützer hatten die Befürchtung geäußert, ein Atomkraftwerk in einer erdbebengefährdeten Region könne ein zweites Tschernobyl werden. Präsident Suharto gestand ein, daß der Gebrauch moderner Technologien Risiken einschließe, doch würden sorgfältige Berechnungen vor dem Bau gemacht. Sicherheit habe Priorität, doch „im Leben müssen wir auch mutig ein Risiko bejahen. Diese Sache ist nicht zu gefährlich, wenn das Risiko zuvor eingehend berechnet wird.“ 1991 hatte Indonesien japani-

sche Fachleute mit einer Studie und der Wahl von Ort und Technologie für das Projekt beauftragt, das in Muria auf Java entstehen soll. Das geplante Atomkraftwerk soll mit dem steigenden Elektrizitätsbedarf, der durch schnelle Industrialisierung und den Bevölkerungsdruck entsteht, Schritt halten. Es soll die Möglichkeit untersucht werden, das Kraftwerk stufenweise zu bauen. Die ersten 600 Megawatt sollten um das Jahr 2003 Strom liefern können.

Forschungs- und Technologieminister Yusuf Habibie schätzt, daß Java allein im Jahr 2007 einen Stromverbrauch von 27.000 Megawatt haben wird, und daß 7000 Megawatt davon in Atomkraftwerken erzeugt werden müssen.

Zahl der Aids-Fälle in Indonesien unklar

Die indonesischen Behörden haben nach eigenen Angaben so gut wie keine Vorstellungen darüber, wieviele Menschen in der Inselrepublik mit dem Aids-Virus infiziert sind. Es gebe auch keine Schätzungen, teilte das Nationale Aids-Komitee mit. Von den 180 Millionen Ein-

wohnern Indonesiens seien bisher 180.000 Menschen auf Aids untersucht worden. Dabei sei bei 64 Personen das HIV-Virus festgestellt worden, 24 von ihnen seien an der Immunschwäche erkrankt. Experten zufolge ist die wirkliche Zahl wahrscheinlich weit höher.

Deutsche Kriegsschiffe für Indonesien

Laut offizieller Mitteilung des Bonner Verteidigungsministeriums wird die Hälfte der früheren ostdeutschen Kriegsmarine an Indonesien verkauft. Es handelt sich

um 39 von insgesamt 81 Kriegsschiffen der ehemaligen Nationalen Volksmarine, die bei der Wiedervereinigung in den Besitz der Bundeswehr übergegangen sind.

An Indonesien gehen nun 16 Korvetten, 12 Landungsboote, 9 Minensuchboote sowie 2 Versorgungsschiffe.

Der Ausfuhr der Kriegsschiffe hat der Bundessicherheitsrat, der für solche Fragen zuständige innere Kabinettsrat in Bonn, zugestimmt. Gegen diesen Be-

schluß protestierte die deutsche Sektion der katholischen Friedensbewegung Pax Christi und warf der Bundesregierung vor, sich am Völkermord und an der Verfolgung der katholischen Kirche in Ost-Timor zu beteiligen, wenn sie die Kriegsschiffe nach Indonesien verkaufe.

Indonesien-Workshop in Berlin

Vertreter von zehn verschiedenen Organisationen, die thematisch mit Indonesien befaßt sind, trafen sich im vergangenen August in Berlin zu einem zweitägigen Workshop. Zu den Erwartungen, die an das Treffen geknüpft waren, zählten größere Transparenz hinsichtlich der Aktivitäten der beteiligten Gruppen sowie ein systematischer Informationsaustausch.

Von den teilnehmenden Initiativen beschäftigt sich nur eine, nämlich „Watch Indonesia“, ausschließlich mit Indonesien-bezogenen Themen; für andere Organisationen wie IMBAS (Initiative für die Menschenrechte aller BürgerInnen der Asean-Staaten), SOAI (Südostasien-Informationsstelle, Bochum) und das Frankfurter Südostasienforum ist Indonesien ein Teilgebiet ihrer weitergefassten Interessens-Sphäre Südostasien, während die

übrigen Gruppen international arbeiten (terre des hommes; amnesty international; IFAK = Institut für angewandte Kulturforschung, Göttingen; Robin Wood; VABID = Vereinigung ausländischer BürgerInnen in Deutschland; SPD)

Zu den zentralen Themen, an denen die Teilnehmer-Gruppen arbeiten, gehören: Menschenrechte, Umwelt und Entwicklung, Demokratie und Kultur. Die Sammlung der Diskussionsbeiträge führte zunächst zur Feststellung vieler gemeinsamer und einiger unterschiedlicher Standpunkte der einzelnen Initiativen. Für die Zukunft wurden neben der Planung eines nächsten Treffens in diesem Frühjahr die Gründung einer gemeinsamen Dachorganisation sowie eine Ausweitung des Netzwerkes auf internationale Ebene in Erwägung gezogen.

Indonesien – ein „integralistischer Familienstaat“?

Den Begriff des „integralistischen Familienstaates“ – in Abgrenzung zu einer Demokratie in westlichem Sinne – verwendete im Oktober '92 Verteidigungsminister General L.B. Moerdani bei einer Generalversammlung der indonesischen Streitkräfte. Hinter dieser Formulierung

steht die auf javanischer Philosophie basierende Analogie von Mikrokosmos und Makrokosmos, derzufolge der Staat eine Erweiterung der Großfamilie und zugleich ein Abbild des Kosmos mit dem Staatsoberhaupt als Zentrum sei.

Eine solche Staatsphilosophie läßt al-

lerdings wenig Raum für dynamische Entwicklungs-Prozesse und individuelle Initiative und ist auch in indonesischen Regierungskreisen nicht unumstritten: Im kommenden März soll vom Konsultativrat der zweite langfristige (25jährige) Entwicklungsplan verabschiedet werden. Um die Ausrichtung des Planes gibt es in den Medien gegenwärtig eine Diskussion, bei der es um die Öffnung des Landes nach außen geht. Teile der Öffentlichkeit sind der Ansicht, daß in erster Linie die Entfaltung menschlicher Potentiale gefördert

werden sollte, um so die Entwicklung des Landes auf der Basis von Wissenschaft und Technik voranzutreiben und damit die Wirtschaft auf dem Weltmarkt konkurrenzfähig zu machen.

Diese Strategie steht im Widerspruch zu den Forderungen des Militärs bei der Besetzung von Regierungsposten aus den eigenen Reihen, da die in Frage stehenden – häufig fachfremden – Generäle sich oftmals in Konkurrenz zu zivilen Fachkräften befinden. (IMBAS)

Suharto: Auch Deutschland soll ständiges Mitglied im UN-Sicherheitsrat werden

Nach seiner Rückkehr von einem dreitägigen Besuch Japans erklärte Präsident Suharto, daß mindestens sechs weitere Staaten ständige Mitglieder im UN-Sicherheitsrat werden sollten, nämlich Indonesien, Indien, Japan, Deutschland, ein afrikanischer und ein lateinamerikanischer Staat.

Die gegenwärtige Zusammensetzung des Sicherheitsrates – USA, Großbritannien, Frankreich, Rußland und China – war Ergebnis des Zweiten Weltkrieges und ist für die heutige Lage nach dem Ende des kalten Krieges in keiner Weise mehr relevant. Heute ist die Situation eine andere als vor 47 Jahren. Statt Bekämpfung von Kriegsgefahren müsse die Betonung auf Entwicklungspolitik liegen. Die Verlierer des Zweiten Weltkrieges, Deutschland und Japan, seien jetzt führend auf dem Gebiet der wirtschaftlichen Entwicklung. Diejenigen, die hier solch große Erfolge vorweisen können, haben sowohl das Potential als auch die Verant-

wortung zum Bau einer neuen Welt. „Daher sollten sie ständige Mitglieder im Sicherheitsrat werden,“ betonte Suharto.

Auch Staaten mit einer Bevölkerung von mehr als 175 Millionen sollten eine ständige Mitgliedschaft im UN-Sicherheitsrat erhalten, damit dieser nicht vollständig von den Industriestaaten dominiert werde. Indonesien habe zur Zeit eine Bevölkerung von über 175 Millionen und Indien von mehr als 800 Millionen. Aber selbst dieses Kriterium erweise sich nicht als befriedigend, da kein afrikanisches oder lateinamerikanisches Land eine auch nur annähernd so große Bevölkerung habe. Suharto schlug deshalb vor, diejenigen afrikanischen und lateinamerikanischen Staaten als ständige UN-Sicherheitsratsmitglieder aufzunehmen, die die größte Bevölkerung auf ihrem jeweiligen Kontinent haben. Somit werde dieses Gremium schließlich 11 Vollmitglieder zählen. (Indonesien Echo)

„Indonesische Lyrik“ im Düsseldorfer Marionettentheater

„Mit diesem Rezitationsabend wird Literatur zum sinnlichen Erlebnis: eine Lesung indonesischer Lyrik, zum Leben erweckt durch Bild-Projektionen und musikalische Illustration, vorgetragen von zwei Schauspielerinnen.“

Soweit das Ankündigungsblatt der *Düsseldorfer „3.Welt“-Tage* 1992. Ein Abend war es zwar nicht, die Bild-Projektionen mußte der Rezipient wohl seiner eigenen Phantasie entlocken, und die musikalische Illustration beschränkte sich auf mehrmaliges Trommeln während des Gedichtes *Mantra*. Ansonsten war die Vortragekunst der beiden Schauspielerinnen Lena Simanjuntak und Agnes Pollner wirklich gelungen. Kein blasses Vortragen nach Schema F wurde geboten. Die abwechslungsreiche Gestaltung der Rezitation: mal wurde Indonesisch gelesen, Deutsch übersetzt. Mal umgekehrt und mal überlagerten sich die Sprachen. Bei Rendras *Predigt* spürte der Zuhörer gar die kongruente Verwirklichung der Autorenintention – zu verdanken war dies der Kunst der Schauspielerinnen.

Eine eindrucksvolle gute Stunde wurde da dem Zuhörer geboten. Das Motto:

Wer war Mata Hari?

Vor 75 Jahren, am 15. Oktober 1917, wurde die holländische Tänzerin und Kurtisane Mata Hari im Schloßpark von Vincennes als deutsche Spionin erschossen.

Sie hatte von deutschen, französischen und englischen Geheimdienst-Offizieren Zahlungen entgegengenommen,

Was nützt Lyrik, wenn sie von der Wirklichkeit losgelöst ist? Und das war der eigentliche Knackpunkt der Rezitation, der mich zu diesem Kommentar bewegt hat! Denn was nützen Lyrikrezitationen, wenn niemand hingehört? Vorgetragen wurde nämlich vor maximal 10 (zehn!) zahlenden Zuschauern. Die Bemühungen der Vortragenden, der Veranstalter und vor allem der Lyrik an sich wurden durch die Ignoranz der Abwesenden ziemlich unwürdig honoriert.

Wo waren die Mitglieder der DIG und wo die Studenten der Malaiologie und der Indonesischen Sprache? Interessiert sie indonesische Lyrik nicht? Gab es etwas besseres im Fernsehen? Oder lag es nur an der mangelhaften Ankündigung der Veranstaltung? Ich denke, daß die oben genannten Gruppen irgendwie „moralisch“ in der Pflicht stehen, zu derartigen Veranstaltungen zu gehen, die nur durch ein reges Interesse in ihrem Fortbestehen gesichert werden können. Denn was nützen Lyrikrezitationen, wenn niemand hingehört? Nichts! (Ulrich Sta-
scheit)

die jedoch mehr ihre privaten Dienste an den Herren entgelten sollten, als die Weitergabe von politisch relevanten Informationen.

Gegen Ende des Ersten Weltkrieges war Mata Hari, geborene Margaretha Geertruida Zelle, geschiedene MacLeod, zwischen die Fronten einer in Paris gras-

sierenden Spionenhysterie geraten, und sie fiel dem Haß der Gesellschaft auf ihr Leben als „freischaffende Kurtisane“ zum Opfer. Der Prozeß gegen Mata Hari war ein moderner Hexenprozeß.

1876 in der westfriesischen Provinz geboren, lernte Gertrude mit siebzehn durch eine Heiratsanzeige ihren künftigen Ehemann, Rudolf MacLeod, einen holländischen Kolonialoffizier schottischer Abstammung, kennen, der sich gerade auf Heimaturlaub befand. Ein Jahr nach der Hochzeit wurde der Sohn Norman geboren, und die Familie siedelte nach Java über. Eine Tochter wurde geboren, und die Familie verlegte ihren Wohnsitz nach Sumatra. Als ein rachsüchtiger malaiischer Soldat die Kinder vergiftete und nur die Tochter gerettet werden konnte, zerbrach die von beiden als Mesalliance empfundene Ehe endgültig.

Nach Aufenthalt in Holland und Berlin macht sie als exotische Tänzerin Karriere in der Pariser Gesellschaft der Belle Epoque; Gertrude Zelle erfand sich neu als Mata Hari, mit kompletter orientalistischer Biographie, und Paris war hingekommen. Nach 1907 lebte Mata Hari als Kurtisane, sie ließ sich bis zu ihrer Festnahme im Februar 1917 von ihren Liebhabern – vornehmlich Offizieren – aushalten.

Der bürgerliche Haß auf die moralisch und politisch verkommene Spionin zieht sich noch jahrzehntelang durch die Literatur. In den dreißiger Jahren schreibt der englische Biograph Major Thomas Coulson über sie: „Kaum eine Hauptstadt Europas konnte ihrer gefährlichen Gegenwart entrinnen. Wie ihr Lieblingstier, die Schlange, kroch ihr schleimig gewun-



Die Tänzerin Mata Hari

dener, geschmeidiger Körper von einer Stadt zur anderen, überall die Spuren von Heimtücke und Verrat hinterlassend.“

Mit der Hinrichtung Mata Haris wurde ein Exempel statuiert, nicht nur an ei-

ner Spionin, sondern an einer Frau, die sich kraft ihrer Sexualität emanzipiert hat-

te. (Quelle: Die Zeit, Michael Winter)

Floreshilfe Pater Heinrich Bollen SVD

Schreckliche Erdbeben haben im Dezember die Insel Flores und insbesondere das Gebiet um die Hafenstadt Maumere heimgesucht. Flores ist 14.250 Quadratkilometer groß, 360 km lang und zwischen 50 und 15 km breit. 80% der etwa 1.000.000 Einwohner sind katholische Christen. Das Maumere-Gebiet ist die schmalste und dichtbesiedeltste Region der Insel.

Pater Heinrich Bollen SVD aus Ramstein arbeitete hier fast 30 Jahre als Missionar und war viele Jahre verantwortlich für die kirchliche Entwicklungsarbeit. In dieser Zeit schuf er verschiedene Projekte und Programme wie die Bekämpfung der TBC, den Bau von Kinderpflegezentren,

Landwirtschafts- und Handwerksschulen sowie die Gründung der Sozialstiftung YASPEM mit dem angeschlossenen Tauchzentrum „Sea World Club“.

Nach seiner Berufung nach Jakarta zur Betreuung deutschsprachiger Ausländer auf Java blieb er mit seinem Werk und den Florenesen weiterhin verbunden.

Unter dem Stichwort „Floreshilfe P.H. Bollen SVD Jakarta“ bittet er um unsere Unterstützung für die in Not geratenen Menschen. Spenden können auf folgende Konten eingezahlt werden:

Kreissparkasse St. Augustin (BLZ 386 500 00), Kto. Nr. 025 000 357, Postgirokonto Köln (BLZ 370 100 50), Kto. Nr. 807 00 504

„Dramatik“ begleitete die Ehrendoktorwürde für Ephorus Dr. Soritua Nababan in Münster

Von „geradezu dramatischen“ Umständen sprach der Sozialethiker Karl-Wilhelm Dahm – dramatisch, weil die Person des zu Ehrenden in den letzten Wochen in die Mühlen der indonesischen Staatsmaschine geraten war, weil bis zum Schluß unsicher war, ob er überhaupt ausreisen konnte, weil das Verhältnis zwischen protestantischer Kirche und Staat in dem asiatischen Land unklar ist: Die Ehrenpromotion am 19. Januar für Dr. Nababan fand deshalb nicht im Schloß mit feierlicher Musik und Blumen statt, sondern in einem überfüllten Übungsraum

des Seminargebäudes der Evangelisch-Theologischen Fakultät.

Es war sozusagen eine christliche Solidargemeinschaft, in der Nababan, Ephorus der Batak-Kirche, geehrt wurde. „Mit Sorge“ habe man den Tag herbeigesehnt, erklärte der Dekan der Fakultät, Prof. Dr. Karl-Friedrich Pohlmann, denn der Beschluß zu dieser Ehrenpromotion war bereits im Juli vergangenen Jahres vom Fachbereichsrat gefaßt worden, und zwar einstimmig, wie Pohlmann betonte. Trotz der kurzfristigen Einladung konnte er den Botschafter Indonesiens, Vertreter

der VEM (Vereinigte Evangelische Mission), mehrerer Landeskirchen und der EKD (Evangelische Kirche Deutschlands) begrüßen.

Prof. Dr. Karl-Wilhelm Dahm, Direktor des Instituts für Christliche Gesellschaftswissenschaften und guter Kenner der indonesischen Verhältnisse, würdigte die Rolle Nababans innerhalb der indonesischen Kirche, die mit etwa 2,5 Millionen Mitgliedern die größte protestantische Kirche in der Dritten Welt ist. Da der Staat die Freiheit der Religionsgemeinschaften garantiert habe, müsse die Absetzung des Ephorus oder Bischofs als ein schwerwiegender Verstoß dagegen gewertet werden. Nababan war im vergangenen Dezember durch den militärischen Geheimdienst abgesetzt worden; die Amtseinführung eines kommissarischen Nachfolgers war von protestierenden Kirchenmitgliedern verhindert worden. Zwar gebe es einen Gerichtsbeschluß, der diese Absetzung als unrechtmäßig einstufte, die

lokalen Militärbehörden hätten sich offenbar aber darüber hinweggesetzt.

Dahm charakterisierte Nababan als einen Theologen, der gestützt auf das Neue Testament durchaus in Konfrontation zu traditionellen kirchlichen Kreisen sich als Sprachrohr der Bürger verstehe, sich ihrer Sorgen annehme, wenn sie statt des Segens der befürworteten Industrialisierung nur deren Unsegen ernten. Gerade Nababan habe sich für die sozialetische Verantwortung der Kirche eingesetzt. Er sei eine Art Hoffnungsträger. Mit der Ehrendoktorwürde sollte Dank und Respekt für seinen Einsatz zum Ausdruck gebracht werden.

Der indonesische Botschafter betonte, daß die Freiheit der Kirche in Indonesien garantiert sei. Bei den Übergriffen könne es sich nur um eine lokale militärische Instanz handeln. Das sei weder von der Regierung, noch von den Militärbehörden gedeckt. (Quelle: Westfälische Nachrichten)

Tagung „Ferne Realitäten“ – Literatur aus Indonesien und Malaysia

„Wir wissen nicht viel über Literatur, darüber, was andernorts geschrieben, veröffentlicht und gelesen wird. Gehören Malaysia und Indonesien, immerhin eine kulturelle Großregion mit einer außerordentlichen kulturellen Vielfalt auch zu den Regionen, von deren Literatur wir eigentlich wenig wissen?“ – Diese Frage beschäftigte die etwa 100 Teilnehmer, die zur Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn und der Gesellschaft zur Förderung der Literaturen aus Afrika, Asien und Lateinamerika, Frankfurt kamen.

Mitte Oktober 1992 fand die Tagung zur Annäherung an die indonesische und malaysische Literatur statt. Eingeladen waren die bekannten Schriftsteller Mochtar Lubis, Y. B. Mangunwijaya und Subagio Sastrowardoyo aus Indonesien, sowie A. Samad Said aus Malaysia. Vielleicht angezogen durch die bekannten Namen der Autoren, kamen Teilnehmer aus ganz Deutschland und sogar aus Österreich, den Niederlanden und der Schweiz. Gewiß ging es aber nicht nur um das Werk der genannten Autoren,

sondern ebenso um das Kennenlernen und Diskutieren mit ihnen und untereinander. Die Gruppe der Teilnehmer bestand vorrangig aus Kennern der indonesischen Kultur und Literatur. Der Tagung angeschlossen war eine Ausstellung von Werken des kritischen indonesischen Künstlers Iskra Ismaya.

Während viele Indonesier die europäische und besonders die deutsche Literatur kennen, sind es doch nur sehr wenige Deutsche, die sich in der indonesischen und malaysischen Literaturwelt auskennen. Wenngleich bereits vor einiger Zeit Romane von Pramoedya Ananta Toer in deutscher Übersetzung erschienen sind, nun auch Romane von Mochtar Lubis und ein Gedichtband von Rendra, sind doch die Liebhaber indonesischer Literatur unter den Deutschen noch nicht so zahlreich. Diskutiert wurden auf der Tagung beispielsweise der im Herbst 1992 erschienene Roman „Tiger Tiger“ von Mochtar Lubis (Horlemann-Verlag) und der demnächst erscheinende Roman von Mangunwijaya „Die Webervögel“. Die Tagungsteilnehmer bedauerten, daß die beiden Autoren nicht anwesend sein konnten. Doch die Enttäuschung wurde durch die Präsenz des Dichters und Literaturkritikers Subagio Sastrowardoyo aufgefangen, der eine Reihe seiner Gedichte auf Indonesisch vortrug, die dann auch auf Deutsch gelesen wurden. Eine Auswahl aus seinen Gedichtbänden erschien unter dem Titel „Wirf dies Wort!“ im Horlemann-Verlag. Anschließend stellte der malaysische Schriftsteller A. Samad Said einige lyrische Texte vor. Nicht weniger als 27 Bücher erschienen bereits von diesem malaysischen Künstler und Kultur-

kritiker, der 1985 die malaysische Auszeichnung „Sasterawan Negara“ erhielt.

In ausführlichen Diskussionskreisen nahmen Subagio Sastrowardoyo und A. Samad Said Stellung zur Entwicklung der modernen Literatur in den beiden südostasiatischen Ländern. (Mohammad Arsad)

Anschließende Bemerkung der Redaktion:

Nach der Tagung in Iserlohn schlossen sich für Subagio Sastrowardoyo einige *malam puisi* an. Er wurde zu Gedichtlesungen eingeladen in das Seminar für Orientalische Sprachen in Bonn von Herrn Damshäuser, von Frau Prof. Dr. Hilgers-Hesse in die KIK in der Malaiologie, Universität zu Köln, im Rahmen einer Veranstaltung der DIG e.V. Köln in die Galerie Smend, von Herrn Prof. Dr. Carle in das Seminar für indonesische und Südseesprachen der Universität Hamburg, von Herrn Kuhn zu einer Lesung bei Missio, Aachen. Es fand ein Gedankenaustausch mit dem deutsch-englischen Lyriker Michael Hulse statt; ein Treffen mit Kölner Dichtern konnte leider in der Kürze der Zeit nicht mehr arrangiert werden. Seine beeindruckende Lyrik regte in den Diskussionen immer wieder zu Fragen nach dem kreativen Prozess an, vielfach wurde auch nach den christlichen Symbolen in seinen Gedichten gefragt, doch auch seine Sicht der modernen indonesischen Literatur und die Position der Literatur in Indonesien insgesamt interessierte sehr. Wie schon auf der Tagung in Iserlohn beeindruckte Subagio Sastrowardoyo durch sehr persönliche Aussagen, durch kritische und klare Stellungnahmen zur eigenen Dichtung und zur modernen Litera-

tur. Seinerseits zeigte er sich sehr berührt davon, daß in Deutschland, wo derzeit Ausländer vielerorts wenig gelten, und

Literaturpreis „Buku Utama“

Subagio Sastrowardoyo ist einer der vier Preisträger des „Buku Utama“. Er erhielt den Preis im Dezember 1992 vom Minister für Erziehung und Kultur für sein literaturkritisches Werk „Pengarang Modern sebagai Manusia Perbatasan“ (1989). Weiter wurden ausgezeichnet die Werke „Mohammad Hatta, Biografi Politik“ von Deliar Noer, „Si Loreng dari Rim-

Dichtung seit längerem wenig gilt, doch so viele Personen intensiv Anteil an der Lyrik eines Indonesiers nehmen.

ba Mangkisi“ von A. Damhoeri und „Baktik dan Mitra“ von Nian S. Djumena. Yayasan Buku Utama hatte die Wahl unter 380 Büchern der Jahre 1988-1990; davon waren 54 Titel Wissenschaft und Technologie, 97 Titel Sozialwissenschaften, 130 Titel Literatur, 41 Titel Kinderbücher und 58 Titel übersetzte Werke. (Quelle: Kompas, 28.12.1992)

Pencak Silat-Weltmeisterschaft in Jakarta

Im vergangenen Dezember fanden in Jakarta zum sechsten Mal Weltmeisterschaften in der indonesisch-malaysischen Kampfkunst Pencak Silat statt. Neben den Heimatländern dieses Kampfsportes, Indonesien, Malaysia, Singapur und Brunei Darussalam, traten Mannschaften aus Thailand, den Philippinen, Australien und den USA an; weiterhin waren aus Europa Teilnehmer aus den Niederlanden, der Schweiz, Österreich, Deutschland, England, Frankreich und Spanien angereist.

Das in den siebziger Jahren entwickelte Wettkampf-System im Pencak Silat sieht eine Einteilung der Sportler in Ge-

wichtsklassen für die Zweikampf-Kategorie vor, bei der im k.o.-System gekämpft wird. Weiterhin gibt es einen Formen-Wettkampf, bei in den Kategorien „Einzel“, „Doppel“ und „Gruppe“ ein festgelegter Bewegungsablauf vorgeführt wird.

Wie nicht anders erwartet, schnitt Indonesien bei dieser Weltmeisterschaft im Medaillenspiegel mit weitem Vorsprung am besten ab. Gemessen an der Teilnehmerzahl jedoch war die deutsche Mannschaft mit 6 Medaillen (1 x Gold, 2 x Silber und 3 x Bronze) für 7 Kämpfer das erfolgreichste Team des Wettkampfes!

Veranstaltungen in Köln

26.03.93: Filmvorführung mit anschließender Diskussion in der Galerie Smend (Mainzer Str. 31) „Kunst aus Javas Inselparadies – Das Nationalmuseum von Jakarta“, Film von Gerd Albaum (43 Minuten)

„Batavia ist sicher kein Fleck, den zu besuchen Europäer sich drängen sollten.“ Dies schrieb der englische Südseepionier James Cook 1771 in sein Logbuch. Lecks an seinem berühmten Schiff „Endavour“ zwangen zur Ausbesserung in der damals niederländischen Kolonie. Während dieser Wochen starben Dutzende seiner Männer an Ruhr und Malaria. Heute heißt Batavia als Hauptstadt Indonesiens Jakarta. Doch die Spuren der niederländischen Kolonialzeit sind noch überall zu finden. Auch das Nationalmuseum – 1868 in der Architektur eines europäischen Musentempels errichtet – wurde von den Holländern gegründet. Im Mittelpunkt des Films steht die hinduistische und buddhistische Kunst Javas: Borobodur – mit internationaler Hilfe restauriert – ist das Ziel von Touristen aus aller Welt. Die Tempeltürme von Prambanan – dem wichtigsten hinduistischen Heiligtum der Insel – sind erst jetzt wieder in voller Schönheit zu bewundern

16.04.93: 20.00 Uhr, Vortrag von Dr. Fritz Schulze: „Reise ins Land des siegreichen Büffels – die Minangkabau in West-Sumatra“ (Hotel Mondial)

22.04.93 – 29.05.93: Ausstellung von Joachim Blank: „Textile Collagen – Indonesische Impressionen“ in der Galerie Smend (Mainzer Str. 31) (Ausstellungseröffnung am 22.04.93 ab 19.00 Uhr)

07.05.93: 20.00 Uhr, Neue Spielfilme aus Indonesien: „The Lost Child“ von Slamet Raharjo; indonesisch mit englischen Untertiteln (Bürgerzentrum Alte Feuerwache, Melchiorstr. 3; Ebertplatz)

09.05.93: 20.00 Uhr, Neue Spielfilme aus Indonesien: „Tasi, Oh Tasi“ von Arifien C. Noer; indonesisch mit englischen Untertiteln (Alte Feuerwache)

10.05.93: 20.00 Uhr, Neue Spielfilme aus Indonesien: „Procession“ von Teguh Karya; indonesisch mit englischen Untertiteln (Alte Feuerwache)

13.05.93: 20.00 Uhr, Vortrag mit Lichtbilder von Heidrun Jardner in der Galerie Smend (Mainzer Str. 31) – Erfahrungsbericht nach 2 Jahren Timor: „Eingefangene Fäden – Textile Verzierungstechniken aus Timor“

15.05.93: 20.00 Uhr, Gemeinsames Essen der DIG im Bali-Restaurant (Brüsseler Platz) Anmeldung erbeten unter Tel. 40 17 97

25.05.93 – 27.05.93: Workshop in der Galerie Smend (Mainzer Str. 31) zum Thema „Ikat Textilmusterung einmal anders“

Mai und Juni 93: jeden Samstag „Sprachseminar Indonesisch“ für Anfänger und Interessierte von Ingo Wandelt.

Wollten Sie immer schon einmal die indonesische Sprache erlernen, weil Ihnen Indonesien und seine Menschen gefallen? Sagen Ihnen Selbstlernkurse nicht zu? Möchten Sie auch praktisch anwenden können, was sie lernen? Wollen Sie etwas über die Menschen erfahren, die Indonesisch sprechen? Dann wendet sich das Sprachseminar Indonesisch an Sie! An acht Nachmittagen von jeweils 3 x 45 Minuten werden Sie auf Indonesisch zu sprechen lernen, ausgehend von alltäglichen Sprechsituationen. Dazu üben Sie das angemessene Auftreten und Verhalten in solchen Situationen. In Leseübungen erfahren Sie die Prinzipien der Wortbildung der indonesischen Sprache, den richtigen Umgang mit Wörterbüchern und die Grundzüge der Grammatik. Abschließend erhalten Sie einen Ausblick auf komplexe Satzstrukturen und die Bildung des Passivs. Anhand Ihrer Unterlagen – jeder Teilnehmer erhält etwa 100 Seiten Seminarmaterial – werden Sie auch später jederzeit Ihre Sprachkenntnisse auffrischen können.

Ort und Zeit werden noch bekannt gegeben. Pro Teilnehmer werden sich die Kosten auf DM 160,- für acht Nachmittage belaufen, wenn zehn Seminarteilnehmer zusammenkommen. Information: Ingo Wandelt, Matthiasstr. 8, 5030 Hürth, Tel. 02233 – 4 38 59 (bitte nur an Wochenenden)

04.06.93 – 10.06.93: Künstlertreffen „Sharing Time“ im Volksgarten mit dem Bewegungslehrer Suprpto Suryodarmo aus Solo; Schüler von Prapto und Künstler, die durch die Arbeit mit Prapto inspiriert wurden, geben Einblicke in ihre Arbeit; jeden Abend finden öffentliche Aufführungen in der Orangerie im Volksgarten statt.

05.07.93 – 15.07.93: Tournée der Tanzgruppe „Cilay Dance Theatre“ aus West-Sumatra in Nordrhein-Westfalen; genaue Tourneedaten werden noch bekanntgegeben

Veranstaltungen außerhalb von Köln

07.03.93 – 27.06.93: Ausstellung im Hessischen Puppenmuseum (Parkpromenade 4, 6450 Hanau-Wilhelmsbad. Tel.: 06181-86212) „Javanische Stabpuppen aus der Sammlung von Treu“

Es werden ca. 80 Figuren des *wayang golek*, des westjavanischen Stabpuppenspiels, aus der Sammlung von Treu gezeigt. Der feste Platz der Puppenspiele im Leben Javas konnte auch von Hörfunk und Fernsehen nicht beeinträchtigt werden: Sie vermitteln in dramatischer Form die Weisheiten der indischen Epen sowie eigener Mythen, Sagen und ritterlicher Abenteuer. Dabei wird die dreidimensionale Stabpuppe vor allem für modernere Themen eingesetzt. Die Figuren stellen Gottheiten, Helden, Hofnarren, Adlige, Tanzmädchen, Diener und Dämonen dar.

21.05.93 und 22.05.93: Gründungsfeier der neugegründeten Deutsch-Indonesischen Gesellschaft Münster

20.06.93 – 11.07.93: Ausstellung von Annegret Haake (Galerie im Hellhof, Königsteinerstr. 2, 6242 Kronberg) „Javanische Schatten und ihre Kleider – Schattenspielfiguren und Textilien aus Indonesien“

Das Schattenspiel *wayang kulit* ist eine der ältesten Kulturformen Javas. Die Anfänge dieser noch heute aktuellen Theaterform liegen im Dunkel der Vergangenheit. Die schriftliche Erwähnung von *wayang*-Spielen zu Ehren der Götter im 10. Jahrhundert beweist nur, daß Schattenspiele zu damaliger Zeit schon allgemein bekannt waren. Heute noch sind wichtige Familienfeste wie Geburt, Heirat, oder Tod von Schattenspielen begleitet, wenn die Veranstalter es sich finanziell leisten können. Das älteste Repertoire behandelt Themen

aus den altindischen Epen Ramayana und Mahabharata. Deren über 170 nachfüllende Episoden (*lakon*) werden nach einem feststehenden Schema in altjavanischer Sprache aufgeführt. Die Themen werden nach dem Anlaß der Veranstaltung ausgewählt. Nur um Mitternacht werden aktuelle Ereignisse von Spaßmachern – einer typisch javanischen Zutat – kommentiert. Im Laufe der Jahrhunderte sind viele Versuche zur Veränderung des Repertoires – unter anderem zum Zweck der Volksbelehrung – unternommen worden, aber nach wie vor erfreuen sich die ältesten Geschichten der größten Popularität bei der javanischen Bevölkerung. Die oft bizarren Figuren sind in ihrer Gestaltung für Eingeweihte unverwechselbar und zeugen von der Kunstfertigkeit ihrer Schöpfer. Mit der Ausstellung soll versucht werden, Interesse und Verständnis zu wecken für eine uns fremde Kultur.

Veranstaltungen im Ausland

bis 15.03.93: Die Ausstellung „Indonesische Textilien“ im Volkskundemuseum Nusantara in Delft ist bis zu diesem Datum verlängert

April und Mai 93: Ausstellung „Indonesian Modern Art“ mit 100 Werken der bekanntesten indonesischen Künstler nach 1945 in der Oude Kerk, Amsterdam

Leserbriefe

„.... ich bedanke mich für die Zusendung der Ausgaben I/92 und II/92 des DIG-Magazins, das ich nunmehr qua Konsulat abonnieren (lassen) werde...
Manfred Nies Honorarkonsul der Republik Indonesien, Düsseldorf

„.... Je dois vous avouer que je n'étais pas au courant de l'existence de votre revue *DIG-Magazin*. Comment se fait-il que personne ne nous ait jamais parlé? Depuis quand existe-t-il? Pouvez-vous me donner un peu d'information et je ferai une note dans *Archipel* pour le présenter aux lecteurs qui comme moi seraient dans l'ignorance – C'est une bonne somme d'information qui nous a échappé...“
Dr. Claudine Salmon, Paris

„.... herzlichen Dank für das Geschenkabonnement des *DIG-Magazins*. Die ZA wird die Zeitschrift nach Auslaufen des Abonnements selbstverständlich weiter beziehen...“
Dr. Oldenbruch, DSE Bad Honnef

„Für die Organisatoren der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft möchte ich gerne eine kleine Anregung geben: Ich wurde von einem Mitglied der DIG am 20. November zu einem Dia-Vortrag eingeladen, der sehr interessant und informativ war. Jedoch fand ich die räumliche Atmosphäre des Hotel Mondial, in der diese Veranstaltung stattfand, sehr ungemütlich und wenig kommunikativ. Auf Reisen durch Indonesien habe ich sehr viele, von Indonesiens Kultur und Landschaft begeisterte junge Reisende kennengelernt, die sicherlich an Veranstaltungen, sowie sie die DIG anbietet, interessiert wären. Mein Vorschlag ist nun, um auch die jüngere Generation gezielt anzusprechen und zu integrieren, den Veranstaltungsort zum Beispiel auch mal in ein Bürgerhaus oder Jugendzentrum oder kleines gemütliches Lokal zu verlegen. Dies ist bestimmt eine hervorragende Möglichkeit, neue Leute für Indonesien zu begeistern!“
Gerlind Möhren

DIG-Magazin
c/o Helga Blazy
Hermann-Pflaume-Straße 39

5000 Köln 41

Hiermit bestelle ich die nächste Ausgabe des DIG-Magazins (II/93) zum Einzelpreis von DM 10,-
(zuzüglich DM 3,- Versand)

Beginnend mit der Ausgabe I/93 möchte ich das DIG-Magazin im Jahresabonnement zum Preis von DM 25,-
(zuzüglich DM 5,- Versand) beziehen (3 Ausgaben pro Jahr)

Den entsprechenden Betrag überweise ich auf das Sonderkonto Blazy,
Postgiroamt Köln 15 15 79 - 506 (BLZ 370 100 50)

Name:.....
Anschrift:.....
Wohnort:.....
Telefon:.....

.....
(Ort/Datum) (Unterschrift)

Für die künftige Arbeit des DIG-Magazins gebe ich folgende Anregungen:

.....
.....
.....
.....
.....

An die
Deutsch-Indonesische Gesellschaft Köln e.V.
Lortzingstr. 72

5000 Köln 41

Beitrittserklärung

Name:.....
Straße:.....
Wohnort:.....
Telefon:.....

Ich/Wir erkläre/n meinen/unseren Beitritt zur Deutsch-Indonesischen
Gesellschaft Köln e.V. ab dem:..... und zahle/n den
jährlichen Mitgliedsbeitrag (per Kalenderjahr)

DM 30,- als Einzelperson
DM 40,- als Ehepaar
DM 20,- als Student
DM 100,- als Firma

auf das Konto Dresdner Bank Köln 9808103 (BLZ 370 800 40)
oder Postgiro Köln 1725-506 (BLZ 370 100 50)

.....
(Ort/Datum)

.....
(Unterschrift)

Für die zukünftige Arbeit der DIG gebe ich folgende Anregungen:

.....
.....
.....
.....
.....

Hiltrud Cordes

PENCAK SILAT:

Die Kampfkunst der Minangkabau und ihr kulturelles Umfeld

324 Seiten, 1992, 38,50 DM, ISBN 3-923217-51-X



Die asiatische Kampfkunst Pencak Silat ist vor allem in den Ländern Indonesien und Malaysia weit verbreitet. Aus der Fülle ihrer zahlreichen Stilrichtungen und Verbreitungsgebiete greift die Autorin zwei Schulen aus West-Sumatra auf und unterzieht sie einer eingehenden Analyse. Im weiteren Vergleich mit verwandten Bewegungsformen wie Tänzen und dem Tanztheater Randai ergibt sich, daß Pencak Silat sich einer Zuordnung zu hierzulande gängigen Kategorien wie „Selbstverteidigung“, „Spiel“, „Tanz“ oder „Sport“ entzieht. Die Einbettung des Pencak Silat in den sozio-kulturel-

len Kontext der Minangkabau-Gesellschaft West-Sumatras wird noch weiter verstärkt durch die engen religiösen Bezüge zum Islam wie auch zu nicht-islamischen Glaubensvorstellungen, bei denen zum Beispiel die Bewegungen von Tieren wie dem Tiger oder der Katze eine wichtige Rolle spielen. Im zweiten Teil der Arbeit wird die historische Entwicklung des Pencak Silat analysiert. Von Herkunft und Ursprung dieser Bewegungsform wird in mythischen Überlieferungen der Minangkabau erzählt, von ihrer Rolle während der Kolonialkriege berichten niederländische Quellen. Nach der indonesischen Unabhängigkeit schließlich wurde Pencak Silat auf Veranlassung des Sportministeriums zu einer modernen Kampfsportart mit Wettkampfreglement und Meisterschaften entwickelt.

Bestellungen richten Sie bitte an:

**AFRA
VERLAG**

Butzbach-Griedel
Rockenbergerstraße 10
Tel. 0 60 33 / 6 46 70
Fax: 0 60 33 / 6 82 87

